BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO X - NUMERO 12 - DICEMBRE 1949

Sommario

BIANCO E NERO: *Stile e maniera*	Pag.	3
RENATO MAY: *Colonne sonore*	»	8
LO DUCA: *Il circo specchio del cinema*	»	17
LORENZO QUAGLIETTI: *L'eroe positivo*	»	20
ENRICO FULCHIGNONI: *Filmologia e psicologia infantile*	»	26
DIBATTITO SUL CINEMA DIDATTICO:		
LUIGI VOLPICELLI: *Cinema didattico e pedagogia*	»	34
MARIO ZANGARA: *Il cinema nella scuola*	»	39
NOTE:		
GIULIO CESARE CASTELLO: *Mostra e non fiera*	»	44
I LIBRI:		
PETER NOBLE: *The Negro in Films* (Davide Turconi)	»	47
I FILM:		
Cielo sulla palude - Riso amaro - The Great Champion - The Third Man (Fernando Di Giammatteo)	»	50
RASSEGNA DELLA STAMPA:		
I tipi nazionali come sono presentati da Hollywood (Siegfried Kracauer)	»	60
Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note	»	78
Indice generale del volume XV (annata 1948)	»	83
Indice generale del volume XVI (annata 1949)	»	97

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859-963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L.3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 12 - DICEMBRE 1949

Stile e maniera

La discussione sul neorealismo è probabilmente giunta ad una fase decisiva e conclusiva. Nessuno ormai pone in dubbio l'importanza che questo movimento ha assunto nel processo della creazione cinematografica italiana e non soltanto italiana. Se una tendenza largamente diffusa in tutte le nazioni a far del film un gratuito divertimento, una specie di sbiadito e meccanico « vaudeville » moderno è stata nettamente superata e se si è chiaramente veduto quale baratro essa apriva all'arte, lo si deve appunto all'urto polemico e creativo esercitato improvvisamente dal neorealismo, che pose in un mondo pago di se stesso e dei suoi svaghi una precisa istanza. Questa istanza fondamentalmente consisteva nel riportare l'arte del film alla fonte comune di tutte le arti che risiede nell'umanità autentica, nell'esperienza della vita e nella fedeltà ai suoi sentimenti. Quando un'arte invece di ispirarsi alla vita considerata nella sua realtà e nella sua verità, si limita a riprodurre schemi astratti, a rappresentare sentimenti convenzionali, si riduce ad essere cioè soltanto una finzione, tutte le sue scaturigini si inaridiscono: essa diviene uno scherzo vacuo, anche se si ammanta di esteriore perfezione, e le sue creazioni sono edifici di carta pesta, colossali facciate dietro le quali si spalanca un vuoto opaco e sordo.

Il neorealismo senza dubbio ha saputo riaccostarsi umilmente alla perduta realtà della vita, ha dimostrato che i motivi di poesia del film possono anche risiedere nella più avvilita e più povera delle esperienze purché esse siano intensamente sentite; ha dimostrato che anche un uomo preso a caso per istrada, se diviene strumento di un'autentica ispirazione lirica, può divenire emblema di poesia assai

meglio di un attore che rimanga abbandonato alle risorse formali del suo mestiere.

In tal senso la lezione del neorealismo, che del resto ha i suoi chiari precedenti nella storia del cinema, è stata di una innegabile importanza ed è significativo che esso si sia fatta intendere con le sue manifestazioni iniziali immediatamente prima della guerra e che abbia raggiunto invece la sua pienezza immediatamente dopo la guerra.

Quando la grande bufera del conflitto stava per avvicinarsi ponendo in serio pericolo il mondo adulterato e convenzionale, che costituiva appunto il principale oggetto di molta superficiale cinematografia internazionale, il neorealismo preannunciò la insufficienza umana di quel mondo, convenzionalmente supposto, ma non sorretto da vere passioni, ed indicò sia pure per rapidi accenni la fatalità del suo crollo.

Ossessione, *il film di Luchino Visconti, che in qualche modo rappresenta la data di nascita del neorealismo, ha valore in quanto è un atto di accusa contro un'arte che crede di esser tale perché è doviziosa in bellurie formali, contro un mondo che crede di esser solido perché ha una superficie levigata e gradevole. Pur dentro i limiti che gli erano concessi in un regime molto attento alle ragioni propagandistiche dell'arte,* Ossessione *fu un tentativo di vedere quanta miseria si nascondesse sotto le rosee apparenze e un tentativo di vedere con spirito libero da ogni pregiudizio, in maniera diretta, immediata: non per perifrasi, ma per prese di contatto scoperte e brucianti. La stessa fotografia di* Ossessione *sgradevole, annebbiata oppure brutalmente tagliente, illuminata da una luce irrispettosa, non dosata sapientemente, costituiva una denuncia: una denuncia rivolta contro le luci iridescenti e pastose del cinema convenzionale che tutto rendevano esteriormente brillante, anche un mucchio di immondizie.*

Dopo la guerra, quando la « belle époque » dell'illusione mondiale fu completamente ridotta in cenere, il neorealismo esplose con vigore. Era il momento del suo trionfo. Le brutture che esso aveva denunciato erano ormai svelate dimostrate e si trattava di raccontarle piú distesamente, di

offrirne dopo l'annuncio la documentazione. Si trattava, insomma, di concludere la lezione intrapresa. E venne Paisà *di Roberto Rossellini, nel quale la posizione estetica assunta già da Luchino Visconti era portata al suo massimo rigore e spogliata di ogni inutile compiacimento. Gli ultimi rimasugli di finzione formale, le ultime debolezze pittoriche, che, come è stato poi dimostrato da* La terra trema, *giuocavano un ruolo ancora importante nel regista di* Ossessione, *furono sventate da Roberto Rossellini con una brutalità ed un cinismo di intensità indiscutibile. Il neorealismo aveva raggiunto il suo vertice, che in un certo senso era anche e sopratutto un vertice polemico.*

Infatti, non si può comprendere il neorealismo se non ci si pone sul piano di una determinata polemica umana, sociale ed estetica e su tale piano il neorealismo ha la sua validità: il che non significa diminuirlo, ma semplicemente comprenderlo, come vanno compresi tutti i fatti artistici, nel clima ideologico e lirico che li ha determinati e alimentati. E' accaduto, invece, che il neorealismo sia stato scambiato da taluno per un nuovo verbo da accettarsi in senso assoluto, come un fenomeno destinato a sconvolgere le basi stesse del linguaggio cinematografico e a conferire al film una nuova regolamentazione grammaticale e linguistica. E qui appunto la discussione sul neorealismo è caduta irrimediabilmente nel falso.

Pretendere che tutto il cinema debba essere per sua natura intrinseca neorealista e che non possa darsi film d'arte che non sia neorealista, sarebbe come pretendere che non possa esservi scultura se non barocca o neoclassica, che non possa esservi poesia se non ermetica o cavalleresca. Il neorealismo è un *fatto dell'arte del film, ma non è tutto* il *film. Ed è un fatto valido solo per chi senta veramente il clima dal quale esso nasce, solo per chi in quel clima riesca a provare una sollecitazione lirica, solo per chi della polemica del neorealismo, per interiore e necessaria persuasione d'artista, abbia fatto la sua unica e insostituibile legge creativa. Ma non tutti sentono quella polemica, non tutti sono portati a muoversi dentro i suoi limiti, non tutti si ispirano a quel particolare mondo che è il suo tipico mondo.*

Per questi artisti, che hanno altro temperamento, altre origini, altro stile, altra estetica, la legge è evidentemente un'altra ed è la legge corrispondente alla loro visione della vita, alla loro interpretazione del fatto filmico, alla loro maniera di concepire e di esprimersi, cioè è una legge propria, egualmente legittima sul piano dell'arte e censurabile soltanto in base ai risultati estetici maggiori o minori che sa raggiungere.

Chi non senta i motivi profondi che hanno determinato il neorealismo chi come artista non viva nel suo clima e voglia egualmente creare opere che del neorealismo ripetono la cadenza, evidentemente non perviene ad una creazione lirica valida, ma fa semplicemente opera di premeditato manierismo; cioè ripete uno stile, riecheggia una polemica senza viverne la profonda logica interiore. Ed i manierismi, da un dato punto di vista estetico, sono un falso, che anche sul piano del senso comune si traduce spesso in un assurdo.

La prova di queste argomentazioni, che del resto sono assai elementari, la si può trovare in un film recente, Cielo sulla palude *di Augusto Genina. La forma di questo film è quella del neorealismo, cioè quella che può desumersi dalle diverse opere di tale tendenza attraverso una ricerca esterna dei loro denominatori comuni. V'è un senso smaccatamente veristico nella pittura degli ambienti, vi recitano attori presi dalla vita, tutto si rivela grezzo e forte nella sua rappresentazione. Ma tutto è maniera (raggiunta da un consumato mestiere), cioè tutto è privo di una profonda giustificazione interiore e l'intero equilibrio dell'opera ne riesce paradossalmente contraffatto. Il centro del film doveva essere costituito dalla esaltazione della fanciulla che affronta il supremo sacrificio, pur di difendere la sua purezza, ed invece il desiderio di rispettare la maniera ha portato il regista sempre più lontano dal suo assunto. Egli* doveva *descrivere minutamente l'ambiente della palude, doveva sfruttare la miseria che vi alligna, doveva soffermarsi sulla figura del bruto che sevizia la bimba, perché questi temi, e solo questi, nel soggetto si prestavano a svolgere adeguatamente la maniera da lui eletta, mentre la esaltazione della purissima fanciulla l'avrebbe condotto in tutt'altro clima stilistico, quello, per*

esempio de La passione di Giovanna d'Arco *di C.-T. Dreyer. Ed allora il film è divenuto il film della palude, della miseria e del vizio in* quella *pelude che ormai non esiste piú; è divenuto, senza che l'autore se ne accorgesse, il film in cui il gesto del bruto appare se mai spiegato e giustificato, perché eccessivamente accentuate, per ragioni di maniera, sono tutte le ragioni ambientali che hanno concorso a infondergli quella brutalità. Ma il fatto che il regista da un desiderio di maniera si sia lasciato distrarre dal logico centro di gravità del suo film, dimostra d'altra parte quanto poco egli ne sentisse il motivo. Un artista che si sia veramente immedesimato nella propria opera non si lascia distrarre dal suo motivo fondamentale di ispirazione; ma al contrario lo persegue accanitamente, scoprendo nel miracolo della creazione la forma che piú gli si addice. Se in questo caso il regista si è lasciato sedurre piú dalla maniera stilistica prescelta che dal proprio tema di ispirazione, è segno che non lo sentiva. Ed infatti nella storia dell'arte l'incertezza o addirittura l'assenza dell'ispirazione e il manierismo sono fenomeni che procedono sempre di pari passo.*

Torniamo ancora una volta a ripetere che il nostro ragionamento non mira minimamente a ridurre l'importanza del neorealismo come tendenza dell'arte cinematografica, anzi tende a precisarne il merito e l'importanza in una prospettiva storica coerente. E' evidente che una maniera non può nascere se non dalle tendenze artistiche che hanno un'effettiva consistenza estetica ed una ragion d'essere nella storia dell'arte. Se il neorealismo non fosse stato un fatto d'arte, non avrebbe certamente prodotto una maniera. Ma riconoscere che esso è un fatto d'arte degno di considerazione non significa giustificare, per questo la maniera o affermare che esso sia l'arte, tutta l'arte del film.

Bianco e Nero

I

Colonne sonore

La prima conseguenza dell'applicazione al film della colonna sonora fu un rallentamento del ritmo generale dell'opera cinematografica. Su questo fenomeno ebbero influenza diversi fattori. In primo luogo l'occhio è meno pronto dell'orecchio a percepire, e le immagini dovettero adeguarsi piuttosto alla velocità del parlato e dei suoni secondo un ritmo meno vivace. Secondariamente, per quanto non ci sembri esatto quanto è stato affermato in linea teorica circa un'impossibile coesistenza psicologica di effetti derivanti da stimoli contemporaneamente diretti a due diversi sensi, è facilmente constatabile che in pratica la comprensione di ciascuno stimolo diviene meno immediata. Infine un certo tipo di espressione musicale sullo schermo (una canzone, ad esempio) come genericamente il dialogo, costringe inevitabilmente ad una certa oggettività di rappresentazione, nella scena, che porta a coincidere il tempo cinematografico, col tempo reale delle varie azioni rappresentate sullo schermo.

Conseguentemente al rallentamento del ritmo, i tagli d'inquadratura (la grandezza apparente delle figure sullo schermo) si allontanarono di una misura, circa: l'inquadratura piú frequentemente adoperata non fa piú la Mezza Figura, ma il Piano Americano, mentre il Primo Piano, frequentissimo nel film muto, divenne alquanto piú raro.

La prima colonna sonora venne presentata come una curiosità tecnica allo stesso modo come i Lumières avevano presentato come una curiosità tecnica i loro primi spettacoli cinematografici. Con questa differenza, però: che all'*Arrivo del treno* l'ingenuo pubblico del Grand Café s'era spaventato, mentre alle canzoni di Al Jolson il pubblico qualche volta rideva. Rideva con una strana gioia, come un bimbo al quale sia stato dato un nuovo giocattolo, del quale ancora non comprende il meccanismo. Il consueto equivoco del naturalismo aveva indicato il sincronismo come il piú efficace mezzo per eccitare ed acuire la curiosità del pubblico, e quindi come fattore di supremo interesse. Ma già Pudovkin in un breve capitolo che concludeva il suo *Film e fonofilm* e il *Manifesto sull'asincronismo* firmato il 20 luglio 1928 da S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin, G. V. Alexandrof, costituivano il punto di partenza per una estetica del sonoro.

Una colonna sonora è composta da tre elementi:

— PARLATO
— RUMORI
— MUSICA

la classificazione dei quali non è soltanto teoretica, ma corrisponde in pratica a tempi d'incisione spesso diversi e alle diverse colonne cosidette di « premisaggio ». Parlato e rumori registrati in presa diretta, trovano in genere posto sulla stessa traccia sonora; è tuttavia nell'uso anche il montaggio staccato di una colonna rumori, che in un secondo tempo verrà riregistrata al *mixer* in sede appunto di missaggio.

Nei confronti del suono come possibile mezzo d'espressione cinematografica bisognerebbe anzitutto esaminare i metodi ed il modo di colpire la sensibilità dello spettatore, adoperati dai piú noti realizzatori. Sarebbe in altre parole necessario un lavoro preparatorio d'indagine di natura psicoartistica sul tipo di quello proposto dall'Arnheim a proposito delle immagini in *Film als Kunst*, per poter poi applicare teoria e metodo al materiale raccolto. Ma non ci sembra che un tale lavoro, almeno in senso sistematico, sia stato fatto, e le stesse considerazioni e classificazioni analitiche che appartengono alla saggistica, appaiono insufficienti sotto molti riguardi. A distanza di piú di venti anni dall'applicazione del sonoro, l'ampiezza di questo materiale potrebbe essere tale da giustificare un intero volume che ad esso fosse dedicato. Ma questo non è stato fatto e si è preferito considerare in un primo tempo il film sonoro come una contaminazione, od un regresso rispetto al film muto — un male inevitabile, insomma — ed accettare poi tacitamente il fatto compiuto senza inquadrarlo nella teoria, e rivolgere la ricerca in altre direzioni: indagini storiche o analisi critiche, ad esempio. Afferma l'Arnheim che un'estetica del film sonoro (immagine *piú* suono) è psicologicamente impossibile. Ma sarebbe stato altrettanto assurdo, se non ci fosse stato il cinema muto a contraddirlo, concepire una bocca in movimento senza percepire il suono, o una voce rivelata, come alla radio, senza la presenza di un organo che la emette, qualora questi fatti non fossero giustificati da motivi fisici: impossibilità fisica di sentire nel primo caso, o di vedere nel secondo.

Ma se è vero che le statue non parlano o che la musica prescinde dalla presenza fisica — cioè tecnica — degli strumenti musicali, è altresí vero che nel mondo della natura, e dell'umano, a cui l'arte attinge, la rivelazione della materia non può facilmente essere staccata dagli attributi della materia stessa. E se ciò avviene, avviene entro i limiti delle convenzioni tecniche originate dalle caratteristiche necessità di espressione, inerenti al mezzo attraverso cui la rivelazione si compie. Si potrebbe obbiettare con l'Arnheim che l'arte (anti-natura) trasfigura appunto le proprie manchevolezze sul piano dell'espressione, ma ci sembra che il ragionamento si possa considerare valido solo entro certi limiti, del resto alquanto ristretti. Mentre infatti la narrazione per

immagini — qualità peculiare dell'arte cinematografica — trova rapidamente, superato il periodo dei primitivi, le sue piú complete forme, gli esempi di trasferimento della qualità Suono nella qualità Immagine sono quanto mai scarsi ed occasionali. Personalmente ricordiamo un solo caso in cui attraverso le sole immagini si tenta nel periodo del film muto di stabilire un'analogia fra due suoni. In *Variété* di E. A. Dupont (1925) Boss (l'attore Emil Jannings) mentre sta mangiando è distolto dal rumore di uno sgocciolío; alza gli occhi verso un lavandino, poi va a serrare un rubinetto mal chiuso. Successivamente egli torna a mangiare ma il rumore evidentemente non è cessato; torna ad alzare gli occhi al rubinetto, che peraltro ora non gocciola piú.. Ora egli sorride: ha visto in un'altra direzione delle gocce che cadono a terra da una specie di culla sospesa, in cui riposa il suo bambino.

Non si può negare che in tale caso l'espressione si risolva senza residui, mettendo in causa non solo il suono, ma la natura e la qualità del suono stesso. Ma l'osservazione non comporta necessariamente una generica facoltà di esprimere attraverso immagini ogni possibile elemento sonoro in ogni scena. E se ancora si vorrà ricordare il colpo di fucile risolto con l'immagine di animali improvvisamente starnazzanti, non è chi non veda come l'espressione in un simile caso sarebbe stata altrettanto e forse piú efficace, se si fosse sentito fuori campo il colpo di fucile, mentre la macchina da presa ne avesse semplicemente registrato l'effetto visibile e trasposto. Il problema è dunque piú generale e consiste nello studio delle possibilità di fare di due diversi mezzi di espressione, un solo mezzo di espressione. Ma se noi consideriamo il film come una sintesi, per selezione ed accostamento, di vari elementi narrativi e figurativi secondo un certo ritmo, la sola difficoltà da superare sarà costituita dalla diversità dei ritmi di espressione dei due distinti fattori immagine e suono da comporre o da integrare l'un l'altro nel film. Ciò è quanto la scuola russa ha inteso risolvere con la cosidetta formula dell'asincronismo, formula semplice, naturalmente, e indicativa soltanto, ma non essenziale, o almeno da non applicare letteralmente se non a patto di una sostanziale limitazione del mezzo espressivo.

Una sistematica del sonoro, a nostro avviso, può impostare i vari problemi e risolverli in uno schema accettabile, qualora prenda in esame i rapporti possibili fra immagine e suono dal punto di vista del sincronismo e dell'asincronismo, distinguendo la tecnica dell'espressione (1), ed analizzando l'espressione entro i limiti dell'oggettivismo e del soggettivismo. La formula proposta potrà a prima vista difettare di chiarezza, ma l'esemplificazione che ora ne tenteremo dimostrerà per lo meno quanto siano ancora da approfondire questi problemi, per poter giungere ad una classificazione non del tutto provvisoria.

(1) La distinzione è puramente pratica, e non esclude la possibilità tutt'altro che eventuale di assegnare al sincronismo e asincronismo «tecnico» chiare funzioni espressive.

In linea di principio si può intanto affermare che il sincronismo consiste in una sostanziale coincidenza dei fattori immagine e suono sul piano della tecnica (le sorgenti sonore sono rappresentate nel quadro) o sul piano dell'espressione (coincidenza di concetti: sincronismo ideologico), mentre l'asincronismo rappresenta sul piano della tecnica i fattori immagine e suono in ritmi discordi (le sorgenti sonore sono escluse dai limiti del quadro, ma presenti nella scena) oppure, sul piano dell'espressione un contrasto di concetti (o almeno una non-coincidenza); asincronismo ideologico. I suoni poi, come le immagini, potranno riflettere in sincronismo o asincronismo un'interpretazione oggettiva del quadro: che si riferisca cioè ad elementi del tutto estranei ai personaggi o alla vicenda, oppure un'interpretazione soggettiva del quadro, che si riferisca cioè ad elementi in tutto o in parte dipendenti dai personaggi o dalla vicenda.

La narrazione cinematografica comporta anzitutto un elemento sonoro di natura dialogica: i personaggi parlano, esprimono l'un l'altro le loro idee, i loro sentimenti, spesso con esplicita evidenza di racconto — facendo cioè « procedere » la narrazione — altra volta con intenti puramente allusivi al racconto stesso. Ecco qui due primi casi da classificare: voci che sono *nel* racconto, e voci che raccontano. Molti film si avvalgono di questo secondo tipo di espressione e la critica di questi ultimi tempi ha puntualizzato la figura dello « storico », del narratore cioè, che potrà mantenersi oggettivo, ossia fuori della vicenda — come nel caso dello speaker di *La città nuda* di Jules Dassin, o soggettivo, cioè partecipare egli stesso alla vicenda come nel caso della voce introduttiva della stessa protagonista all'inizio di *Rebecca* (1940) di Hitchcock.

A volte la voce appartiene allo stesso personaggio che l'inquadratura presenta sullo schermo, e ne esprime il pensiero (monologo interiore) come in *Delitto senza passione* (1934) di Ben Hecht e Mac Arthur o *Strano interludio* (1932) di Robert Z. Leonard o, con maggior sottigliezza nel piú recente *Amleto* di Olivier. I metodi di rappresentazione e d'impiego sono quelli noti: per analogia o contrasto, di forma o di contenuto; e per rapporti di causa ed effetto. In altre parole l'unità d'espressione è ottenuta trascendendo un dualismo che assegna ai due fattori, immagine e suono, due diversi significati paralleli o in contrasto. Cosí i due fattori divengono complementari e si integrano a vicenda.

Queste prime considerazioni vanno tuttavia approfondite. Lo stesso monologo interiore può assumere diversi e distinti significati. In *Amleto* di Olivier, ad esempio, la voce completa a tratti il pensiero del protagonista, integrando con le battute pensate, le battute effettivamente pronunciate: esempio tipico di sincronismo ideologico soggettivo, mentre nell'ormai classico esempio di *Strano interludio* le parole « pensate » erano in un costante rapporto di contraddizione con le azione dei personaggi (asincronismo ideologico soggettivo). Lo storico de *La*

città nuda, come del resto lo speaker di ogni documentario, commenta le immagini dal punto di vista di uno spettatore estraneo alla vicenda (asincronismo ideologico oggettivo). In *Mascherata* di Forst (1934), invece il commento viene deformato con chiaro senso contenutistico: la scena mostra gruppi di uomini che osservano una vignetta piccante, mentre le loro voci confuse assumono deformate il timbro e le caratteristiche di voci di animali. Sincronismo ideologico oggettivo, quindi.

Qualche altra volta effetti di sospensione drammatica possono esesere ottenuti portando fuori dei limiti della percezione diretta uno dei due fattori: fuori campo il fattore visivo ed oltre i limiti della possibilità di registrarlo il fattore sonoro. Ad esempio in *La mia via* di Mac Carey (1934) un uomo che parla concitatamente al telefono è visto al di fuori della cabina telefonica attraverso il vetro: non se ne sente la voce. In quest'ultimo caso la natura della relazione sarà tuttavia tecnica.

Una ricchezza d'espressione infinitamente superiore a quella del parlato, che generalmente non va fuori dei limiti della didascalia, è costituita dall'impiego dei rumori. I rumori sono, per la colonna sonora del film ciò che è il materiale plastico per la colonna delle immagini. Nell'infinito e confuso mondo dei suoni il realizzatore sceglie solo quelli che gli occorrono e che assumono, uniti all'immagine, un particolare e caratteristico significato narrativo. Anche in questa materia l'espressione sonora potrà semplicemente sostenere o rafforzare l'immagine, o darle un brutale rilievo per contrasto. Nell'uno e nell'altro caso — è ciò che i russi hanno chiamato contrappunto sonoro — è indiscutibile la forza che l'espressione acquista, per l'integrazione dei due fattori.

Anche a questo proposito converrà ripartire dalle argomentazioni dell'Arnheim. Una rivoltella spara. L'indice di questa azione può senza dubbio trovare la sua rappresentazione nel lampo, nel fumo, o nel movimento dell'arma; ma l'attributo del suono è indiscutibilmente il più forte (in senso fisico, per ora). Se ora si assegna un motivo drammatico a questo colpo di rivoltella (e la percezione dei due fattori è istantanea e contemporanea, quando l'ascoltatore non si trovi ad una distanza tale da rendere apprezzabile la differente velocità di trasmissione delle immagini e del suono), dandogli un preciso significato emotivo, il « volume » dell'emozione in chi vede ed ascolta sarà certamente proporzionale non solo alla tensione drammatica raggiunta, ma anche ad altri elementi psicologici secondari (come ad es. il grado di attenzione) tra cui anche l'intensità della percezione (1). Ma questa intensità è costituita dalla somma delle due percezioni che, al-

(1) Questo non vuol dire naturalmente che un « fortissimo » musicale sia esteticamente più impressionante di un « pianissimo », ma al contrario: che ammesso il supporto di un contenuto — ad es. epico o lirico — il forte e il piano divengono forma espressiva essenziale. Come del resto è espressiva in pittura la non casuale vivacità dei colori in un quadro.

meno in un primo momento non sono presenti separatamente alla coscienza di chi vede ed ascolta. Ci sembra che la debolezza di ogni ragionamento contrario consista proprio in questo: che alla percezione « distinta » si giunge solo in un secondo momento, quando cioè la sensazione è sottoposta ad un vaglio critico. Ma chi critica non sente o, in altre parole, il godimento estetico consiste in massima parte in una capacità di recezione del tutto passiva, mentre la critica è pur sempre un'attività, sia pure intesa a scoprire nuovi motivi di bellezza, cioè di recezione in piú vaste zone. Ed è facile estendere l'esempio del colpo di rivoltella a casi piú complessi quando l'attenzione non debba essere artificiosamente, o, con maggior precisione, criticamente distribuita in diversi settori. Il problema è sempre lo stesso: mentre non è possibile disintegrare i vari attributi della materia, è necessario che essi si completino non solo fisicamente, o realisticamente, ma che trovino una possibile integrazione psicologica attraverso la via dell'arte. Ora va notato che nel caso specifico del cinema il suono o il rumore sono fortemente evocativi, e l'immagine corrispondente si presenta prepotente alla nostra coscienza e « senza sovrapporsi visivamente » esercita una diretta ed essenziale influenza sull'immagine oggettivamente presente. Si ricordi ad esempio l'efficacia di quel ritmico battito di chiave inglese sul tubo che in *Tragedia della miniera* di Pabst (1931) diviene crepitío di mitragliatrice sul P. P. sconvolto del protagonista: l'immagine evocata è cosí forte che quasi dà fastidio la successiva dissolvenza che concretizza l'immagine evocata.

Cosí il realizzatore aumenta fortemente la suggestione delle immagini prescelte, portando spesso fuori campo le sorgenti sonore nel momento in cui esse acquistano una funzione espressiva, o facendo intervenire il solo effetto sonoro della scena, senza inquadrarne, almeno immediatamente la causa (asincronismo tecnico). Le possibilità che ne conseguono ai fini dell'espressione sono infinite, quanto infinite sono le possibilità di inquadratura o di montaggio in una determinata scena; ed è da notare incidentalmente quale straordinaria fluidità narrativa conferisca al montaggio di un film il leggero anticipo o ritardo dei rumori oggettivi che si prolunghino anticipando o ritardando il movimento dell'immagine dell'inquadratura che precede o segue quella che mostra la sorgente sonora. L'impressione che ne deriva è cosí fortemente « complessiva » cioè criticamente inscindibile nelle sue singole parti, da far sparire ogni visibile discontinuità del montaggio, facilmente evidente quando si proietti la stessa scena senza colonna sonora (il caso è particolarmente evidente nel film-giornale il cui montaggio è necessariamente frettoloso, ed opera su angolazioni spesso del tutto casuali).

Anche i rumori possono essere quindi combinati in sincronismo con l'immagine (es. l'ossessionante rumore della grue nell'episodio del medico in *Carnet de Bal* di Duvivier (1937), o la sveglia che squilla nel finale di *Le Jour se lève* di M. Carné, 1939), o in asincronismo se

essi evocano oggettivamente una diversa immagine. Ad esempio in una famosa scena del *Milone* di R. Clair (1931), vari contendenti si palleggiano la giacca del protagonista contenente il biglietto che ha vinto il primo premio di un'importante lotteria mentre la colonna sonora registra i caratteristici rumori di una partita di rugby: vocío della folla ad ondate, e fischio dell'arbitro. In tale esempio i rumori suggeriscono, in rapporto alle immagini, un'analogia, altra volta, come s'è detto, l'integrazione avviene per contrasto, o, infine, per relazione di causa ed effetto. L'asincronismo sarà invece semplicemente tecnico, se la sorgente sonora sarà presente nella scena ma esclusa dall'inquadratura (es. si sente f. c. il colpo di rivoltella, mentre si vede l'uomo che, colpito, cade).

Il citato esempio del *Milione* illustra un caso nel quale l'asincronismo si rivela di una natura ideologica oggettiva. Un esempio dello stesso tipo ma soggettivo è costituito da una scena di *Doppia vita* di Zukor in cui si vede il protagonista (l'attore Ronald Colman) che — pazzo — immagina ad un ricevimento curiosi commenti da parte degli altri invitati. I rumori corrispondenti — risatine e motteggi — esistenti solo nella sua fantasia sovraeccitata, sono appunto espressi dalla colonna sonora in asincronismo con l'immagine. La teoria generica dell'asincronismo ha portato ad un facile equivoco: che cioè fosse sufficiente montare ritmi discordanti di immagini e suoni per ottenere un tale effetto sullo schermo. Ma una distinzione fra asincronismo tecnico ed asincronismo ideologico ed un esame delle possibili combinazioni ci sembra essenziale. In *Anime in delirio* di Bernhard l'attrice (Joan Crawford) ascolta surrealisticamente i battiti ingigantiti del proprio cuore. Ma se in altro senso (data l'esclusione dal quadro della sorgente sonora) si potrebbe classificare l'esempio nelle varie categorie dell'asincronismo tecnico, va notato che il procedimento è del tutto analogo a quello già considerato a proposito del parlato deformato in *Mascherata* di Forst. In altre parole l'espressione del sonoro è affidata ad un fattore oggettivo e riflettente un sostanziale sincronismo ideologico. Cosí come sussiste un sostanziale sincronismo ideologico in ogni caso in cui un personaggio della vicenda evochi soggettivamente un significativo suono, e lo spettatore lo senta a sua volta nel preciso istante in cui l'attore lo sente (i passi del fantasma in *Amleto*, ad esempio). Si potrebbe cosí, per una sistemazione completa della materia parlare di combinazioni di sincronismo tecnico e asincronismo ideologico, (es. il « chicchirichí » emesso da Jannings nell'*Angelo Azzurro* di Sternberg (1929), o il suono del pianino che scoppia improvviso in *Pépé le Moko* di Duvivier (1936), nell'episodio dell'uccisione della spia, o ancora lo stesso pianino che interrompe il furto nel 14 *Luglio* di Clair (1933), o di asincronismo tecnico e sincronismo ideologico come nel ricordato caso di *Amleto* o, forse in modo piú evidente in *Gelosia* di Poggioli (1942) dove un assassinio commesso dal protago-

nista era costantemente rievocato sul suo P. P. con la rappresentazione soggettiva nella colonna sonora di un furioso galoppo di cavallo.

La musica è senz'altro il piú anziano fra gli elementi sonori, e la comparsa del pianista che accompagna le proiezioni cinematografiche improvvisando e mescolando alle sue improvvisazioni i brani piú noti del repertorio, o di canzoni alla moda, è quasi contemporanea alla nascita del film come spettacolo. Non si può certamente stabilire subito un rapporto diretto fra la qualità di questa musica e le immagini cinematografiche: il rapporto ci sembra anzi in un primo momento del tutto negativo. La funzione del primo pianoforte non è quella di contribuire in qualche modo attivamente allo spettacolo cinematografico: la sua funzione è piú semplicemente quella di assopire, di rendere inefficiente nello spettatore il senso dell'udito, perché la sua attenzione non venga divisa e distratta dalle altrimenti deboli suggestioni dello schermo. Solo in un secondo tempo, quando lo spettacolo cinematografico comincia ad assumere piú precise e definitive caratteristiche (in senso narrativo, sopratutto) la musica diviene commento, assume cioè nel film una funzione complementare — anche se non essenziale — e il pianoforte diviene orchestra. L'impiego della musica nell'intero periodo del muto non è volto mai ad integrare il film, ma solo lo spettacolo cinematografico, ed uno stesso film viene presentato al pubblico e commentato con tante diverse interpretazioni quante sono le sale che lo proiettano. Solo per eccezione la musica viene scritta appositamente per il film (*La grande parata* di Vidor, 1925 ad es.) ed il relativo spartito ne segue le sorti. Ma il fatto si può citare solo a titolo di curiosità, e non interessa tanto la storia del film quanto l'aneddotica. Né interessa la teoria se non in quanto stabilisce una prima e primitiva possibile funzione della musica nel film, in rapporto, alle possibilità evocative della musica stessa. Ma con l'avvento del film sonoro si ricade nel solito equivoco del naturalismo, e comincia quell'esibizione quasi sempre del tutto gratuita di complessi orchestrali, cantanti, complessi di ballo ecc. che troppo spesso anche oggi non hanno il compito di servire il film, ma al contrario trovano nel film appena un pretesto narrativo che giustifichi, magari nel piú maldestro dei modi, la loro presenza sullo schermo. Questo naturalmente non esclude che cantanti, solisti e complessi vari entrando a far parte della materia narrativa del film possano anche trovare un impiego funzionale, non affatto in contrasto con l'estetica del film (si pensi ad esempio al modo come è stato reso funzionale da Pabst il canto di Scialiapin nel *Don Chisciotte,* 1933). In questo senso si potrà quindi parlare ancora di un sincronismo tecnico — quando le sorgenti sonore saranno rappresentate nel quadro cinematografico — o di un asincronismo tecnico quando le sorgenti sonore tuttavia presenti nella scena non saranno rappresentate nell'inquadratura. Il processo musicale nella colonna sonora di un film è molto simile a quello del parlato: la musica costituisce già in se stessa un completo linguaggio. Ma se nei confronti

della parola « parlata » la musica è oggettivamente meno puntuale (di qui la sua possibile e primitiva funzione di commento generico dell'immagine cinematografica)· essa costituisce poi un fattore espressivo molto piú ricco per l'efficacia e l'immediatezza con cui può determinare certe atmosfere, e per la sua indiscutibile potenza d'evocazione.

Non è chi non veda come, nei suoi possibili molteplici impieghi in sincronismo o asincronismo, la musica come commento o integrazione dell'immagine, come evocatrice d'atmosfere sonore, come ricordo, previsione o leit-motif, si sostituisca o compensi le funzioni del rumore, o quelle del parlato come monologo interiore o narratage (lo storico), e possa dar luogo alle piú interessanti combinazioni. Puntuale è, ormai l'uso di musica deformata (spesso con intenti satirici) in sincronismo ideologico oggettivo, e basta riferirsi ai cartoni animati di Disney per trovare una larga esemplificazione. Un esempio di musica « pensata » (sincronismo ideologico soggettivo è costituito da una scena del *Grande valzer* di Duvivier: Strauss, durante una corsa in carrozza pensa alla musica che scriverà e che la colonna sonora nello stesso atto registra. Il generico commento orchestrale si può classificare come asincronismo ideologico oggettivo (musica « applicata », come applicati sono i rumori del rugby nel *Milione* o il narratage nel commento parlato). Un esempio di musica « suggerita » (asincronismo ideologico soggettivo) si poteva infine notare a tratti nell'impiego ricorrente di un valzer caratteristico in *Carnet de Bal* di Duvivier. Riteniamo sufficiente questi accenni perché il lettore non disattento possa ormai analizzare e giustamente classificare gli infiniti ed ormai classici esempi che è facile rintracciare nella produzione di questi ultimi venti anni, dal disincarnato canto del morto eroe nel finale del *Don Chisciotte* di Pabst alla voce della vecchia cantante in *Pépé le Moko* di Duvivier, sovrapposta alla voce della stessa cantante registrata su disco tanti anni avanti, dal « chicchirichí » grottescamente emesso da Jannings in una tragica scena dell'*Angelo Azzurro* di Sternberg allo scoppio del can-can in *Atlantide* di Pabst, dalla Marsigliese suonata da un'invisibile banda e dalle acclamazioni all'importante vincitore della lotteria sempre nel *Milione* di Clair, all'equivoco del disco suonato apparentemente con un dito nell'*Atalanta* di Jean Vigo.

Renato May

Il circo specchio del cinema

Vent'anni fa Elmer Rice scriveva un libro pieno di spirito sul cinematografo e la sua fauna: *Voyage to Purilia.* Lo scheletro dell'opera era articolato su una sola idea arguta: transporre seriamente nella realtà, con l'obiettività d'un ordinario romanzo, il mondo convenzionale o simbolizzante del cinema, l'illibata a tutto fare, il birbone dal cuor d'oro, l'eroe dall'anima di fanciullo, la birbacciona infrangibile, le stanze a tre pareti e i letti matrimoniali a due piazze separate, e tutta quella retorica cinematografica che possiamo riassumere con l'emblema « ferro da stiro » o « stirato di fresco ». *Voyage to Purilia* permise di giudicare il cinema e i suoi difetti funzionali con un acume a cui nessuna critica avrebbe potuto giungere coi mezzi classici.

Un lavoro consimile è possibile fissando l'analogia

circo = cinema,

il cinema che si guarda nel circo come in uno specchio deformante da fiera. E il circo è spesso la caricatura — a volte appena accentuata — del mondo cinematografico.

Al secondo Congresso internazionale di Estetica, che Paul Valéry inaugurò a Parigi nel 1937, si parlò diffusamente dell'estetica dello spettacolo. Il cinema stesso, nonostante una evidente volgarità che i filosofi disprezzano, ebbe gli onori della tribuna. Ma si dimenticò completamente una delle più antiche manifestazioni popolari, il circo, quel circo che è un meccanismo d'osservazione ammirevole, un autentico macroscopio dello spettacolo. Eppure Molière ingrandito fino al diametro del Clown diventerebbe facile, luminoso, umano e, soprattutto, schematico, stato ideale dell'intelligibilità.

Il circo e il cinema hanno tra loro in comune le caratteristiche di gioco e d'arte, d'inutilità e di necessità. Entrambi — ma non parliamo dei capolavori di Chaplin o dei Fratellini — sono spettacoli ammaestrati. Nel circo tutto è ammaestrato, il pagliaccio, la cavallerizza, la tigre, l'acrobata, e addirittura il pubblico, il quale viene al circo per subire o cercare determinate emozioni di cui solo ignora — appena! — la forma contingente. Sa benissimo che se il programma annuncia i 3 Alonas 3 sul trapezio della morte, vi sarà un attimo di brivido con musica sospesa; che se Alex entra in pista, si riderà delle sue parole sguaiate o del suo cappello trasparente ove nuotano pesci

rossi. Sa che coi 12 Leoni dell'Atlas sentirà lo schioccare della frusta, qualche ruggito e il forte odore delle povere belve.

Al cinema gli elementi ammaestrati non sono diversi. Il seduttore, il comico, la bella procace, l'attore multiforme, ognuno è catalogato e previsto; solo la forma seguente, anche qui, sfugge lievemente o la si lascia sfuggire un poco, per non sminuire il proprio piacere, come si socchiudono gli occhi per centellinare un Renoir. E il pubblico sa benissimo che riderà dinanzi a Macario o a Fernandel (e certe sale risero fuori tempo quando Fernandel fu tragico), sa bene che le pupille si dilateranno nel disegnare le forme della Signora Rita Hayworth o del Signor Dana Andrews e che il recitare di Muni e di Bette Davis e di Laurence Olivier sarà strepitoso, portentoso, impareggiabile e perfetto. Il pubblica infine sa benissimo che va al circo non esattamente per il gusto sportivo d'uno sforzo eccezionale o al cinema per l'irresistibile attrattiva estetica dell'ipertrofia localizzata di Jane Russell.

Quanti hanno visto girare un film su un teatro di posa sanno che le analogie si moltiplicano in sede tecnica. Sebbene entrambi frammentari, il cinema riesce meglio del circo a dare unità ai suoi frammenti iniziali fissati senza logica apparente. Il circo, quando per sua disgrazia trova *unità,* diventa music-hall e quasi operetta. Ma penso soprattutto al trucco degli attori del film — senza bisogno dell'esempio troppo facile del film a colori — che somiglia stranamente a quello del circo; la necessità dell'accentuare i caratteri, di renderli quasi simbolici, è comune all'uno e all'altro. Entrambi cercano una stilizzazione che è nello stesso tempo una simbolizzazione. E non è vero che pure il teatro trucca i suoi attori. L'ottica del teatro giustifica l'accentuazione dei tratti, ma non certo quella del cinema che può farvi contare i pori di un'attrice o i capelli d'un attore. Accentuazione della media e degli estremi, del ridicolo, dell'attraente, del mostruoso e del fenomenale, o del tragico e del volgare. Insomma, entrambi usano una lingua elementare che se non ha in comune tutta la grammatica, ha in comune una certa sintassi di contrazione, che si serve della stilizzazione e della simbolizzazione per far scaturire certe determinate reazioni nello spettatore.

E che dire del gusto e della necessità dell'eccezionale? La balordaggine intenzionale o no, la rutilante seduttrice, l'atleta allo stato puro, il domatore che doma le tigri e che un gatto graffierebbe — come l'attore biondo che commuove milioni di donne ma è ligio a Sodoma —, i luoghi comuni adulati, la costanza delle tradizioni, gli eroi da strapazzo e gli acrobati, tutto quest'universo ha un'unità fondamentale e una serie di interferenze che dovremmo razionalmente approfondire.

All'epoca del cinema muto, circo, cinema e danza sono state arti ugualmente internazionali. Al circo, per necessità, il monologo è diventato pantomima, che non è mai « parlata », salvo l'annuncio che serve da didascalia. La pantomima del cinema è stata muta per necessità tecnica e si è aiutata con le didascalie e con una musica evocatrice

qualsiasi, atta a provocare quella simbiosi spesso necessaria che serve a creare la nostra propria presenza. Il gesto, sulla pista e sull'immagine, assume la parte essenziale. La sola differenza notevole tra il circo e il cinema resta il ritmo, cioè l'invenzione e la costruzione dello spettacolo cinematografico. Ma questa differenza è essa pure apparente ed è piuttosto questione di dose che di principio.

I motivi che provocano lo spettacolo del circo sono paralleli a quelli del cinema. Necessità di toccare un pubblico immenso, praticamente non iniziato e la cui iniziazione non è altro che la ripetizione e quindi l'abitudine. Cosí i lazzi del pagliaccio, smussati gli effetti di sorpresa che distraggono sempre lo spettatore, saranno meglio compresi. E la sartina dopo dieci film sarà iniziata al linguaggio impensato dell'ellisse, della parabola, dell'iperbole, della natura morta, dell'a-cronologia o spostamento dei tempi. Circo e cinema contano dunque sull'abitudine per iniziare il loro pubblico.

Un professore di psicologia affermava recentemente in Sorbona che, assente dal cinema da trent'anni, aveva visto *Le diable au corps*. E alla fine del film non aveva ancora capito il meccanismo cronologico dei ritorni e la topografia degli ambienti a proposito del funerale che apre il film d'Autant-Lara. « Non capivo — concludeva sorridendo il professore — laddove un fattorino segue l'intreccio senza batter ciglio ».

Altri fenomeni dovrebbero essere citati, il comportamento simile degli spettatori (la necessità d'essere un pubblico non individuale) e degli attori, l'accentuazione comune e le strutture parallele sul piano delle sequenze. Anche se per il cinema il suo stadio attuale non è che transitorio, mette conto d'analizzare codeste interferenze: potremo tra l'altro determinare i limiti espressivi del cinema, dal cosí detto realismo, il « prise sur le réel » di Lévy-Bruhl, fino alle piú complesse costruzioni oniriche.

Non è a caso se il solo successo indiscutibile del cinema, l'opera totale dinanzi alla quale le piú tenaci riserve cadono — e lo stesso Duhamel batterebbe alle lunghe un *mea culpa* — è Charles Chaplin. Mimo? No, piuttosto pagliaccio, certamente meno clown che su una pista coperta di segatura, ma solo perché l'ingrandimento del cinema è *già* esagerazione del reale, senza bisogno di aggiungervi l'esagerazione del soggetto.

Non è nemmeno a caso se la piú bella, la piú commovente pantomima dei Fratellini è quella scena di vent'anni or sono in cui François scopava diligentemente le luci che vari proiettori lanciavano sul tappeto oscuro della pista. La scopa rinchiudeva ogni raggio nella pattumiera. I raggi scomparivano uno dopo l'altro e infine la pista restava al buio. Poi François, accompagnato da Albert e da Paolo che suonava sulla sua minuscola fisarmonica « O sole mio! », andava sui bordi della pista per vuotare la pattumiera piena di tutta la luce scopata e, gettandola via, la luce inondava il circo.

Lo Duca

L'eroe positivo

Nella piú comune accezione, che risale alle enunciazioni teoriche di Pudovkin (« Film e fonofilm »), per *tema* deve intendersi la universalizzazione dei sentimenti e delle sensazioni — cioè del conflitto drammatico — racchiusi nel soggetto. Il soggetto, o la « story » come la chiamano gli americani, racconta determinati fatti e presenta determinati personaggi: dai loro rapporti scaturisce l'azione drammatica, la quale, per aver diritto al riconoscimento di un valore artistico, non può necessariamente esaurire il proprio significato nei limiti entro i quali si muovono i suoi personaggi o si svolgono i suoi fatti; occorre che attraverso di essi si manifesti un significato piú lato, valido indistintamente per tutti, al quale tutti possano far risalire la propria particolare concezione del mondo e della vita.

Giova qui riferirsi alla concettuale definizione di Umberto Barbaro: « il soggetto è la visione particolare, il tema la concezione del mondo che vi suggerisce » (« Soggetto e sceneggiatura »), opportunamente completata dall'altra di Luigi Chiarini: « La tesi non è altro che un giudizio morale » (« Il film nei problemi dell'arte »), laddove « tesi », come già avvertiva Pudovkin, vale *tema*, cioè non aprioristica ricerca di un significato, che altro obiettivo non potrebbe raggiungere se non un freddo risultato didascalico, bensí intimo sviluppo del conflitto drammatico dal piano individuale a quello corale.

Le caratteristiche, le determinanti del *tema* si compendiano e, quindi, si estrinsecano nell'*eroe*, il quale è il protagonista dell'azione drammatica. Per protagonista non è da intendersi esclusivamente l'individuo: il protagonista può essere rappresentato da un intero popolo, da una classe sociale, ecc. All'opposto, si può anzi affermare che allo stadio attuale dello sviluppo della umana società, il protagonista — ove sia l'elemento positivo del conflitto — può assumere caratteristiche universali, riconoscibili sul piano dell'arte, solo in quanto sia espressione di una collettività. L'affermazione dell'individuo, al di fuori di ogni vincolo sociale, appare, infatti, oggi, anacronistica, non rispondente alla realtà. E se è vero che l'opera d'arte sorge con la verità, comunque trasfigurata, non può sussistere dubbio sulla incapacità del protagonista-individuo ad assumere la fisionomia positiva.

La definizione dell'*eroe* positivo si impone, a questo punto, in modo pregiudiziale. Quali sono, infatti, gli elementi che lo caratterizzano e lo classificano come tale?

Mettiamo al centro di una storia qualsiasi un qualunque Mario Rossi. Nel corso della storia di cui è protagonista, costui entra in rapporto con personaggi, con ambienti, con fatti ed avvenimenti dei quali egli è la misura, il termine di confronto, per la circostanza di essere il protagonista.

Dal suo comportamento, dalle sue reazioni al mondo che lo circonda e nei quale è immerso scaturisce una morale, il *tema* o la *tesi*, come si è visto avanti, che affermerà o negherà determinati valori. Da questi valori deriva una concezione della vita che può essere positiva o negativa, non in quanto lieta o triste, ottimista o pessimista, ma in quanto attiva o passiva, a seconda che l'*eroe,* appunto, contenga in sé l'affermazione del presente e dell'avvenire, ovvero subisca solamente la realtà attuale, al massimo intervenendo in essa come strumento di chiarificazione.

L'eroe positivo è rinvenibile nel cinema americano delle origini. A ciò si deve se la produzione americana ha potuto in breve tempo imporsi sugli schermi di tutto il mondo. L'esistenza dell'eroe positivo è chiaramente avvertibile nel film « western », fin da *The Great Train Robbery* (1903). Dietro la cavalcata, le sparatorie, i pugni e gli inseguimenti, il pubblico mondiale avvertí allora un significato assai piú profondo e vero di quello risultante dalla « story ».

Il « western » — la comica ed il film sentimentale di Mary Pickford come equilibranti psichici — rifletteva tutto un periodo della storia americana: quello delle dure conquiste dei primi pionieri, quando « la nazione si espandeva con rapidità sbalorditiva nelle terre dell'Ovest » (F. Franklyn: « Come l'America diventò nazione »), travolgendo le ultime cittadelle del feudalismo. Nel « western », l'*eroe* era il portatore di una nuova concezione di vita ed il suo assertore: esso incarnava un'idea, suggeriva un *tema,* la cui affermazione andava al di là della sopravvivenza fisica del protagonista. Ma, ad ogni modo, il « lieto fine », che comunemente concludeva la vicenda, aveva anch'esso un significato preciso e necessario, servendo a sottolineare l'inevitabilità dell'avvento del nuovo sistema di vita. Il « lieto fine » non sorgeva allora dall'incapacità o dall'impossibilità di esprimere un giudizio morale, conseguente alla impostazione del soggetto, di uscire da un conformismo imposto, come accade oggi.

Era quello il periodo del pieno sviluppo dell'individualismo, della personalità umana che si impone con prepotenza, con la forza dell'iniziativa privata, corrispondente — sul piano storico — al periodo dello sviluppo della borghesia mercantile ed industriale che va a mano a mano ma irresistibilmente sostituendosi alla decrepita oligarchia feudale.

L'*eroe* del « western » entra in questa realtà obiettiva con l'autorità derivantegli dall'essere il campione di una concezione umana e

sociale possibile e attuabile, alla cui realizzazione egli interviene attivamente: i suoi sentimenti, le sue scoperte, le sue sensazioni, la sua lotta, si identificano con quelli dell'umanità intera, non come aspirazione (che piú tardi diventerà evasione e sogno) ma come pratica, come morale di vita, avente nella realtà ogni elemento per concretizzarsi.

Dopo il « western », la cinematografia americana non ha avuto piú eroi positivi. Si può aggiungere, anzi, che nessuna cinematografia ha piú avuto — nelle piú valide manifestazioni artistiche — eroi positivi, tranne la cinematografia sovietica.

Contemporaneamente allo sviluppo di tutte le altre industrie, la cinematografia americana, concentrandosi in breve volgere di anni, in complessi produttivi sempre piú mastodontici, ha stemperato la propria forza propulsiva in una serie complicata di formule commerciali e da innovatrice si è fatta conservatrice. L'involuzione artistica è avvenuta parallelamente a quella delle condizioni economiche sociali della nazione, con il passaggio dal regime dell'iniziativa privata a quello del monopolio del grande capitale finanziario.

L'osservazione della realtà presenta ora una fisionomia assai differente: i principi dell'individualismo imperante non paiono piú adeguati per la soluzione dei problemi posti sul tappeto dalla quotidiana esperienza. L'individuo si dibatte e si contorce sotto la pressione di nuove esigenze delle quali, peraltro, non riesce ancora ad afferrare i termini. L'*eroe* diventa un soggetto passivo, contro il quale si erge massiccia e insormontabile la realtà che l'annulla.

La storia del cinema ci dà a questo punto opere assai significative: a cominciare dai film di Charlie Chaplin, nei quali il vagabondo Charlot è simbolo preciso dello stato di oppressione in cui si trova l'individuo rispetto alla società costituita. L'opera di Chaplin può, in effetto, essere considerata l'indicazione piú probante della tesi che stiamo svolgendo: si prenda, ad esempio, *La febbre dell'oro,* che è del 1924: il film si conclude con un « lieto fine ». E', salvo errore, l'ultimo « lieto fine » dell'opera di Charlot.

Questa « evoluzione dei finali » in un artista della levatura e della coerenza di Chaplin non può assolutamente essere considerata casuale: essa corrisponde evidentemente, alla evoluzione della concezione umana dell'artista; e se non si dimentica che tratto caratteristico e fondamentale della creazione chapliniana è l'osservazione della realtà (cfr. in proposito, lo studio di Michelangelo Antonioni, nel fascicolo unico dedicato a Charlie Chaplin — edizioni « Cosmopolita » — Roma, 1945) risulta chiaramente l'adeguamento dell'*eroe* di Chaplin alle condizioni obiettive della società nella quale vive e lotta.

La quale realtà, fino agli anni appunto ai quali risale la realizzazione de *La febbre dell'oro,* era data, in America, dallo sviluppo positivo e costruttivo della società borghese, pur se già da qualche tempo essa cominciava a manifestare le prime contraddizioni, avver-

tibili non solo nella vicenda stessa di *La febbre dell'oro,* ma già, precedentemente nella serie chapliniana dei « Keyston »: basta citare, uno per tutti *L'emigrante.*

E' proprio per questo che nell'opera di Chaplin non si trova mai l'eroe positivo, nel senso da noi attribuito alla definizione: l'individuo è una vittima della realtà, nella quale egli non interviene con forza attiva, ma della quale subisce l'azione deprimente, smussatrice della personalità e della volontà umane. Di qui l'eterno vagabondare del personaggio chapliniano, alla ricerca di un impossibile equilibrio, trasformatosi — inevitabilmente, direi — nel signor Henri Verdoux, espressione estrema dei risultati cui è pervenuta la società borghese dopo anni ed anni di predicazione volta ad esasperare il senso dell'interesse individuale, fino al punto da far ritenere giustificato l'assassinio commesso per la sopravvivenza del singolo.

Nell'opera di Charlie Chaplin e nella sua evoluzione si compendia l'intero cinema americano d'arte. Sulla traccia della sintetica analisi della tematica chapliniana è possibile seguire lo sviluppo dell'*eroe-tipo* di tutti i film d'arte datici da Hollywood, fino ai recentissimi di Kazan, di Wilder e di Dmytryk.

Nomi ed opere per il nostro discorso ci offre ancora la storia del cinema francese d'anteguerra: vale qui ricordare i due nomi piú importanti, Jean Renoir e Marcel Carné e le loro due opere piú significative: *La bête humaine* (*L'angelo del male*) e *Le jour se lève* (*Alba tragica*). Ecco gli eroi di questi due film: un macchinista e un operaio metallurgico, rappresentanti della categoria sociale piú numerosa, quella dell'umanità che vive del proprio lavoro, secondo l'esperienza e la esigenza posta in Francia dal governo del « Fronte Popolare » (cfr. in proposito: Massimo Mida, « Cinema francese fra due guerre », « Bianco e nero », anno IX, n. 1). Sono eroi tipici del periodo critico di una determinata società, che in Francia, come altrove, è giunta a saturazione, che, dopo aver predicato il culto dell'individuo come tale, non è piú in grado di assicurare ad esso l'espansione di cui abbisogna per concretizzare nella pratica la concezione di vita insita nell'idea propugnata.

La cinematografia francese di questo periodo — il suo periodo aureo — ha solo personaggi siffatti, che vanno alla deriva trascinati dalla forza degli eventi, ai quali essi non sanno opporre nessuna resistenza all'infuori di quella negativa della rassegnazione o della disperazione.

E' lo stesso conflitto che oppone i personaggi dei film italiani appartenenti alla tendenza « neorealistica », che hanno trasportato in Italia il dramma angoscioso degli eroi del realismo francese d'anteguerra, del realismo americano di Chaplin, di Vidor, di Dmytryk. Tra gli esemplari del « neorealismo » italiano, due soli (*Roma città aperta* e *Il sole sorge ancora*) possedevano eroi positivi; e se ne comprende facilmente la ragione ove si pensi che la loro realizzazione risale ad un periodo in cui il fittizio equilibrio della società è stato stravolto da

avvenimenti di portata ad essa trascendente, come appaiono quelli della guerra (lo stesso cinema americano e inglese del tempo di guerra ci ha dato esempi di tal genere, come *Quando il giorno verrà* e *Il cacciatorpediniere Torrin*).

Con il ritorno alla normalità di pace, l'artista si è trovato a dover fare i conti con una realtà che sottometteva e comprimeva la forza propulsiva dell'individuo alla ricerca di un effettivo equilibrio sociale: da quel momento l'*eroe* cinematografico ha ripiegato su se stesso, in attesa di un nuovo artista che sapesse riprendere le file interrotte della sua lotta per il progresso e, facendo leva sulla realtà obiettiva, lo riportasse ad uno stadio attivo di azione, come elemento generatore e modificatore della realtà medesima: che, insomma, gli desse caratteristiche positive.

Ed eccoci al cinema sovietico che, in tutte le sue manifestazioni (beninteso, quelle valide innanzi tutto sul piano estetico) offre esempi caratteristici di eroi positivi, conseguentemente alla sua dichiarata ed espressa impostazione sociale.

Nei film sovietici, proprio come nei « western », l'individuo non lotta contro la società, bensí per la società, per entrare in essa come elemento produttivo ed utile. Il conflitto semmai, ove sorga al di fuori dell'opposizione di due diverse concezioni di vita, si propone in termini assolutamente originali, intimamente legati all'uomo, teso allo sviluppo della propria personalità, nell'ambito, però, e per meglio dire nei limiti di possibilità della umana convivenza. Gli esempi piú clamorosi (*Ottobre, La linea generale, La corazzata Potemkin, Verso la vita, Ciapaiev,* ecc.) hanno in questa sede un valore relativo, potendosi nei loro confronti invocare le condizioni particolari di produzione, analoghe, in quanto proprie di un periodo di rivoluzione in atto, a quelle riscontrabili nei film americani e inglesi di guerra e a quelli italiani immediatamente successivi alla liberazione. Altri film, venuti a nostra conoscenza di recente e appartenenti ad epoca priva di occasionalità, servono meglio allo scopo. Uno di questi, ad esempio, è *Il Maestro,* realizzato nel 1939 da Sergio Gherassimov, il cui soggetto, nelle linee essenziali, è il seguente: Stephan Lazutine (il protagonista) rientra da Mosca nel proprio villaggio natale. Ha terminato il servizio militare ed ha compiuto gli studi superiori ed ora ha preso la risoluzione di dedicarsi all'insegnamento, considerando tale professione necessaria e nobile come la piú brillante carriera effettuata in una grande città. Della stessa idea, però, non è suo padre, secondo il quale il ritorno del figlio è segno evidente del suo fallimento. Stephan si propone cosí di dare una significativa lezione al padre sul significato della parola « riuscire », dimostrando quanto diverso sia tale significato ora che la società è impiantata sui principi che valorizzano l'uomo in tutte le sue azioni.

Dal breve accenno alla trama, risulta chiaro come Stephan sia il portatore di un'idea nuova, ch'egli afferma opponendola (ed ecco il

conflitto drammatico enunciatore del tema) alle concezioni arretrate del genitore.

Sulla stessa linea de *Il Maestro* è il recentissimo *L'educazione dei sentimenti* (1947) di Marco Donskoi. Il raccostamento è suggerito anche dalla analogia tematica: anche qui il personaggio principale è una maestra (Varvara Vassilievna) e il conflitto scaturisce dall'opposizione sul piano umano di valori corali: lo sviluppo dell'idea socialista in una delle regioni piú arretrate della Unione, la Siberia. Giunta nel villaggio prescelto come propria residenza, Varvara Vassilievna si trova di fronte ad una realtà ambientale che le è ostile e per la quale essa rappresenta una concezione di vita assolutamente rivoluzionaria. Di questa realtà Varvara diventa ben presto la dominatrice, facendone uno strumento per la realizzazione dei principi caratteristici della eroina che incarna.

Ne *La canzone della terra siberiana* (1947) di Piryev, un giovane pianista essendo stato in guerra ferito ad una mano e non potendo piú per questo proseguire la sua carriera di esecutore, ritiene di non poter piú tenere legata a sé la fidanzata, applaudita cantante. Non è tuttavia un « complesso di inferiorità » a determinare la sua reazione e i conseguenti equivoci e contrattempi della vicenda, bensí il timore di non essere piú necessario alla società; un sentimento, cioè, individuale nella causa, ma corale negli effetti. Ed è appunto dal contatto con la collettività che l'eroe riacquista la coscienza della propria personalità creativa e si inserisce di nuovo nella società come elemento attivo, bisognoso dei suoi simili ma ad essi, a sua volta, utile e necessario.

A questo punto può forse essere già lecito trarre qualche conclusione dalle considerazioni fondamentali sopra esposte. Per lo meno la piú evidente ed immediata che è questa: che la presenza dell'*eroe positivo* nell'opera filmica — come del resto nelle altre manifestazioni del pensiero umano, la cui disamina peraltro esula dalla nostra trattazione — è strettamente legata allo sviluppo della società. Ciò significa che è la storia a determinare la nascita dell'*eroe positivo* il quale, a sua volta, caratterizza, con gli attributi che gli sono propri, gli stadi successivi della condizione umana. E' possibile, dunque, completare l'iniziale definizione dell'*eroe positivo* come personaggio tipico ed esclusivo delle cinematografie in fase evolutiva, conseguentemente alle modificazioni intervenute nei principi sociali e morali dell'umanità. La dimostrazione sta appunto negli avvenimenti del cinema americano delle origini, quando nell'orientamento del pubblico non intervenivano ancora i fattori estranei rappresentati dall'abitudine e dalla deviazione del gusto. Quale peso questi fattori possano avere e fino a quando non è cosa facilmente determinabile. Del resto non è il problema che queste brevi note abbiano la pretesa di risolvere, paghe di averlo posto all'attenzione di altri.

Lorenzo Quaglietti

Filmologia e psicologia infantile

Uno dei piú notevoli contributi degli studi filmologici riguarda le applicazioni e le indagini conseguite nel campo della psicologia infantile. I lavori sperimentali a questo riguardo cominciano appena ad affiorare nell'ambito di una realizzazione impegnativa sul piano scientifico ed è estremamente importante, sin dall'inizio, tracciare un quadro d'insieme di quelle che possono essere le direttive di indagine e la sistemazione dei primi risultati.

Come ha recentemente sostenuto il Wallon, bisogna anzitutto, in questo campo, impostare i problemi tenendo continuamente conto di quanto si è ottenuto negli studi di psicologia infantile in questi ultimi anni. Dato che il bambino è stato studiato nelle sue reazioni innanzi ad oggetti e situazioni, ed essendo il film da considerarsi sovrattutto come una nuova sorta di situazione che si presenta in condizioni del tutto particolari, non resta che da integrare quanto questa situazione di peculiare suscita nella psiche infantile.

La prima via sarà quindi il confrontare, sul piano percettivo e sul piano affettivo, quali sono le differenze di comportamento con cui il bambino reagisce al fenomeno filmico.

Non v'ha dubbio che carattere piú importante di esso sia l'universalità: nel medesimo tempo è possibile, in infiniti luoghi della terra, proiettare le medesime immagini di fronte ai pubblici piú differenti. — Che cosa produrrà l'identità del film e la diversità degli spettatori? — si chiede il Wallon. Una progressiva uniformità della sensibilità umana, ma secondo quale orientamento?

E il film, d'altro canto, è universale anche in altro senso. Può fissare sulla pellicola gli aspetti piú diversi del mondo e renderli sempre presenti. E qui ancora, con quali risultati? Per sottolineare opposizioni, per suscitare simpatie, per dissociare o per riunire, per differenziare o per neutralizzare, per informare o suscitare in ognuno vocazioni originali. Ognuna di queste è una alternativa che tocca dappresso i problemi dell'infanzia, perché risponde al dilemma dell'educazione.

Film per adulti e psicologia infantile

Assai spesso i films per adulti sono stati denunciati come pieni di inconvenienti per i ragazzi e grandi sforzi sono stati fatti per costituire pubblici infantili, ai quali siano presentati film che si suppongono convenienti. Ma secondo quali criteri essi debbono essere scelti e creati?

Numerosi errori sono stati commessi. Per esempio, i disegni animati, dove sembrava piú facile offrire ai bimbi il mondo ingenuo e fantastico, non hanno per nulla risposto alla fiducia che si riponeva in loro. Molte volte i bimbi si ritraggono dallo spettacolo del cartone animato con senso del tutto sconcertato e indisposto, che contraddice alle premesse teoriche, secondo le quali il piacere incontrato dall'adulto nella ingenua simbolizzazione e schematizzazione, non trova alcun riscontro (probabilmente per la inadeguatezza insita appunto nei processi astrattivi della psiche infantile).

E questo è un tipico esempio di estrapolazione tra la mentalità dell'adulto e quella del bimbo che, sul piano cinematografico, determina conseguenze dannose, appunto perché solo dalla osservazione metodica e sperimentale è possibile dedurre le tendenze della mentalità infantile. Gli studi filmologici, come è noto, vanno appunto considerati come l'esame sistematico di due categorie di fenomeni: quelli filmici e quelli cinematografici.

In che cosa consiste il fatto filmico? Il fatto filmico consiste nell'esprimere la vita, vita del mondo, o dello spirito, degli esseri e delle cose, attraverso un sistema determinato di combinazione di immagini naturali o convenzionali.

Il termine di immagine filmica è stato analizzato a fondo dalla scuola psicologica romana e particolarmente dal prof. Ponzo, che ha liberato da codesta definizione i limiti troppo strettamente sensoriali cui la legavano alcuni studiosi. Il fatto filmico è dunque definibile come una realtà del tutto oggettiva, come un linguaggio.

In che consiste allora il fatto cinematografico? Il fatto cinematografico consiste nella messa in circolazione, nei gruppi umani, di un insieme di sentimenti suscitato dal film secondo leggi che gli sono proprie. In che senso allora dire che il film è un linguaggio? Se è da considerarsi come una tecnica di espressione, lo si deve considerare tale solo in senso specifico, cioè nella sua forma piú pura e mai sotto quella, invece, di discorso o di pensiero mediato. Il sistema di immagini del film non è né semeiologia, né alfabeto, né algoritmo. Nel film, la significazione e la cosa significata non sono una sola cosa: il film è significativo in se stesso, cioè, a dire, immediatamente.

Questa caratteristica del film pone un problema di grande importanza per lo psicologo. Il problema della relatività cinematografica si può formulare in questo modo: quale è l'atteggiamanto psicologico dello spettatore agli effetti della situazione filmica? Ho tentato altrove

di chiarire (1) come il gioco della immagine filmica operi diversamente a seconda delle diverse situazioni affettive. Ma, per meglio esemplificare, riassumo alcune tipiche condizioni della nostra esistenza normale, in cui si effettua il processo di selezione delle immagini.

1) Il primo di questi atteggiamenti è quello realista. Quando trascorriamo per una strada, ci preoccupiamo sopratutto del contenuto materiale delle nostre azioni, del risultato che avrà esteriormente nelle cose: quel tale gesto ci farà urtare od evitare un passante, quell'altro ci spingerà lontano da un'automobile ecc. Nella percezione degli uomini che ci circondano questi inizi di azioni rivestono una importanza considerevole: uno dei nostri simili resta, per noi un uomo, una donna o un bimbo, un amico o un nemico.

2) A questo gruppo di atteggiamenti e di reazioni secondarie, che definiscono la situazione realista, se ne oppongono altre, corrispondenti allo stato *spettacolare*. In questo, una parte considerevole dei nostri atti secondari è scomparsa. Abbiamo abbandonato le tendenze che hanno rapporto con la buona esecuzione materiale della nostra passeggiata. Non ci prepariamo ad evitare l'urto dei passanti, né a salutare un conoscente; ma abbiamo conservato l'ultimo gruppo di azioni secondarie: siamo pronti a dividere i sentimenti del pubblico, ad applaudire o a fischiare con lui. L'atteggiamento spettacolare si può definire una azione in cui le parti secondarie sono incomplete e ridotte ad alcune condotte sociali e personali. Un tale atteggiamento esclude la identificazione. Ridotto, il controllo si mantiene, si resta in guardia a distanza. La funzione del reale, lungi dall'affievolirsi, vi si ingrandisce e si complica; la coscienza *dell'oggetto* permane.

3) La terza condizione, quella determinata dall'immagine filmica, è diversa da ciascuna delle due precedenti. L'atteggiamento di credenza alla *non realtà* degli oggetti percepiti, per continuo che sia in potenza, non si mostra costante. Talvolta predomina, invece, la impressione del reale. E' una situazione che esclude ogni complicità. Si tratta appena di un atteggiamento. Non c'è piú difesa, né sospetto. Non si prendono le distanze, non ci si ripara, non ci si pone in rapporto realista con la situazione, si abdica e ci si libera da quell'*io* che nello stato di coscienza realista ed anche in quello spettacolare resta ancora solidamente in vigile attesa. Sia se si tratta del modo di apparizione e di sparizione degli oggetti o delle persone rappresentate, della limitazione del campo che esse occupano, del loro colore, delle dilatazioni o delle contrazioni di cui sono sede, il movimento apparente di oggetti immobili per natura, si riscontrano nella situazione filmica dappertutto stranezze, anomalie, contraddizioni con tutto quanto si riferisce alla nostra esperienza quotidiana.

(1) *Bianco e Nero* n. 9, nov. 1948.

Percezione dell' immagine filmica nell' adulto e nel fanciullo

Le splendide esperienze compiute nel laboratorio di Michotte hanno aperto numerose finestre su questi misteri percettivi: per esempio, il quasi miracolo di conciliare l'impressione di volume con quella del piano. Poiché è innegabile che nell'immagine filmica noi vediamo il volume. Sullo schermo gli spostamenti di personaggi, i loro gesti, la modifica di espressione del loro voltò e persino la semplice traslazione di oggetti inanimati, conduce a un risultato simile, con piú efficacia, in ragione della ricchezza delle immagini, il gioco complesso delle luci e delle ombre e forse in certa misura grazie alla influenza delle esperienze passate. E' d'altronde facile riconoscere la esattezza del fatto, arrestando bruscamente lo scorrimento della pellicola: si vede allora il rilievo sparire immediatamente, perdere la propria realtà e dar luogo al volume astratto, come semplice immagine prospettica piana (Michotte).

Su questo piano percettivo, per quanto riguarda gli effetti della immagine filmica sui ragazzi, esistono importanti osservazioni, compiute dalle dottoresse Caruso e Albertini (1) nel laboratorio di Piaget a Ginevra. Servendosi del sistema dei questionari, le due Aa. hanno notato per i fanciulli: 1) *difficoltà di interpretare gesti ed atteggiamenti dei personaggi;* 2) *difficoltà di indicare con precisione la posizione dei personaggi, rispetto ad un oggetto determinato;* 3) *difficoltà di identificare forme geometriche regolari, ed in grado piú limitato di riconoscere anche una forma geometrica molto nota;* 4) *difficoltà di fare comparazioni precise, in merito a grandezze e somiglianze, anche quando i due termini da comparare sono stati visti ripetutamente ravvicinati.*

Le due autrici si sono chieste, se tutte queste difficoltà incontrate dai ragazzi siano dovute ad incapacità di percepire nettamente, di paragonare con precisione, di interpretare con esattezza e con giusto riferimento, oppure dipendano dalla rapidità della visione. E riferiscono a questo riguardo l'opinione che gli errori dei ragazzi dipendano prevalentemente dalla rapidità con cui le immagini passano sullo schermo.

E' estremamente interessante comparare questi risultati fornitici dalla sperimentazione sulla psicologia infantile, con quelli offertici con la sperimentazione filmica presso i popoli primitivi. Il Madison (2) ritiene che gli occhi degli adulti occidentali si siano abituati alle immagini convenzionali dello schermo. Le immagini, come abbiamo detto, per uno spettatore occidentale, non sono stereoscopiche e sono però reali. Il nostro spirito che va dal *conosciuto* allo *sconosciuto* completa l'immagine. Per gli africani, il *conosciuto* è una nozione molto differente dalla nostra, spesso estremamente limitata. Ed anche quando

(1) *Bianco e Nero,* n. 5, maggio 1949.
(2) *Révue Internationale de Filmologie,* n. 3-4, octobre 1948.

il soggetto gli è familiare, non è abituato alla accomodazione visiva, che consente tra l'altro il gioco per la creazione delle immagini quasi-reali di cui si è sopra parlato.

Un altro fattore, l'accomodazione, è dunque necessario per interpretare i particolari della riproduzione dimensionali di una immagine stereoscopica. Le persone che hanno appreso a leggere, hanno già acquistato l'arte di accomodare l'occhio ad una piccola distanza dalla pagina, per riuscire a vedere insieme un gruppo di parole ed anche tutta la linea. Allo stesso modo, i popoli istruiti hanno imparato ad accomomodare il loro occhio a 20 cm. circa, vicino allo schermo, e a poter cosí ottenere una visione globale dell'immagine. L'indigeno, come il bambino, riesce con grande difficoltà in questo processo di integrazione dell'immagine piatta.

Esperienze innumerevoli hanno dimostrato che egli è sopratutto sensibile agli elementi mobili dello schermo. Sembra addirittura che gli unici dettagli di cui egli è cosciente siano quelli legati ad oggetti e persone in movimento, mentre che i piani piú lontani immobili trascorrono quasi del tutto inavvertiti. Ma, se il movimento eccita la immaginazione degli indigeni, bisogna usarne con prudenza.

Consideriamo i due principali tipi di movimento sullo schermo: il movimento all'interno del piano, panoramico, orizzontale, verticale ed il paesaggio di un piano all'altro, poi il montaggio. Nella panoramica, l'angolo di visione limitato della macchina da ripresa ci appare chiaramente. Per lo spirito del primitivo e del bimbo, invece, movimenti di macchine determinano delle reazioni interpretative completamente diverse. Una panoramica orizzontale su una casa appare come un movimento oggettivo e non come la interpretazione soggettiva di uno spostamento di sguardo dello spettatore. Una panoramica verticale, allo stesso modo, sembrerà al bimbo e al selvaggio come dimostrativa della scomparsa, in alto o in basso, dell'oggetto fotografato. Questo significa che le panoramiche non possono essere introdotte altro che in casi eccezionali in pellicole destinate a persone di limitato livello d'esperienza visiva. Quanto al montaggio, noi siamo abituati ai piú frequenti cambi del punto di vista, che si succedono l'uno all'altro durante la sequenza filmica. Lo spirito del primitivo e quello del bimbo sono del tutto sprovveduti per una corretta interpretazione di tali varianti. E in questo senso i due ordini di indagini compiute presso i popoli primitivi e presso i fanciulli sembrano dare dei risultati assolutamente concordanti.

Naturalmente, l'impiego dei simboli visivi che fanno cosí larga parte della grammatica e della sintassi filmica, aggrava ancora notevolmente codesta difficoltà interpretativa da parte dei fanciulli. Si è visto, in questi e nei popoli primitivi, che un particolare secondario e talvolta fortuito poteva assorbire in maniera del tutto innaturale e immotivata l'attenzione del resto. Da cui la necessità di prolungare la pre-

sentazione dei particolari significativi, fino al punto da conferire la necessaria importanza rappresentativa.

In questo senso le tecniche piú perfezionate di montaggio debbono essere, secondo alcuni studiosi, realizzate per degli spettatori infantili e primitivi con un tipo di fusione molto piú dolce, lenta e semplice che non nella abituale produzione per adulti.

I differenti stadi: dal sincretismo agli interessi sociali

In ogni modo, l'equilibrio tra le funzioni significative del linguaggio cinematografico è del tutto diverso per l'adulto e per il bambino. Questo duplice gioco di semplificazione e di accentuazione deve essere condotto nel film infantile con una precisa conoscenza della reattività di quest'ultimo. Secondo le ricerche degli psicologi francesi della scuola del Wallon, il bimbo dai tre ai sei anni, agli effetti del film, dispone di reazioni lente e incontrollabili. D'altra parte, manca di obiettività cioè a dire che incessantemente la sua visione delle cose esterne è mescolata con impressioni soggettive, da desideri o da reminescenze personali che lo distraggono piú o meno dall'azione che è in corso di svolgimento sullo schermo. Questo genere di distrazioni sembra inevitabile in presenza di un film in cui la successione, delle immagini ha qualche cosa di irrevocabile. Ciò che egli potrà percepire e saprà ritenere non sarà altro che evocazione puramente personale, che sembrerà all'adulto assurda e incoerente. Egli si trova in questo stato nella condizione di *sincretismo soggettivo.*

L'epoca seguente da sette a dodici anni, è un periodo di obbiettività crescente. Malgrado ciò, il bimbo non distingue ancora nettamente le qualità le une dalle altre. Nulla è costante nell'oggetto, dal momento che una delle sue proprietà è modificata. Ci si può chiedere come sarà identificata attraverso gli spostamenti e le trasformazioni, le decomposizioni e i cambiamenti di scala che il cinema gli fa subire. Questo problema di realizzare la identità attraverso i mutamenti è il problema fondamentale del cinema: ed abbiamo visto come non può presentare le cose in riposo, senza far sentire la irrealtà e la imperfezione della loro immagine.

Quando il fanciullo giunge alla pubertà, la base percettiva è divenuta identica a quella dell'adulto. Ma allora sorge il problema delle tendenze. Soltanto a questo livello, l'azione rappresentata dal film riveste l'importanza dovuta. Il bimbo si dedica ai problemi suggeriti dai suoi nuovi desideri e dai suoi bisogni, che non sono solo individuali, ma tendono a diventare familiari e sociali. Il numero dei temi che gli sono accessibili aumenta: dapprima semplici avventure, poi complicazioni sentimentali, implicazioni sociali sempre piú astratte, gerarchia, mutua dipendenza degli individui. Le motivazioni si diversificano e si sottilizzano. La coscienza del bimbo si è maturata e integrata e, solamente a questo stadio si può parlare di una possibile affinità di linguaggio che lo schermo può offrire al giovane spettatore.

Le reazioni affettive al film

Un campo di ricerche, che sono state per la prima volta eseguite nell'Istituto di Psicologia di Roma, riguarda un altro aspetto importantissimo del problema, che è quello della reazione emotiva verso il fenomeno filmico. I contributi sono di interesse eccezionale, se si considerano due ordini di risultati. I primi riguardano lo studio della diagnosi di personalità: la visione di un film determina abitudini e numerose e potenti reazioni emotive: paura, piacere, simpatia, antipatia, disgusto, entusiasmo. Tali condizioni sono osservabili, per cosí dire, ad uno stato di purezza, se ci si riferisce appunto alle considerazioni esposte all'inizio, circa l'atteggiamento di coscienza particolare nella situazione filmica.

Mentre, infatti, lo spettatore della strada cerca di regolare e di controllare la propria emozione, in maniera tale da non esserne sopraffatto, in vista appunto del suo adattamento ad una realtà cui può interferire ogni momento; mentre al teatro la coscienza spettacolare è sensibile ai sentimenti degli esseri che ci circondano, modifica le proprie reazioni sopratutto su un piano sociale, imponendo alle emozioni un controllo inerente a questo particolare stato, invece la situazione di coscienza filmica presenta molti caratteri di affinità con la condizione ipnoide. L'oscurità della sala, il movimento ritmico delle sequenze, l'accentuata luminosità dello stimolo visivo, sono tre elementi che conferiscono a questa nuova realtà dei caratteri tipicamente ipnogeni. E in questa ultima condizione le reazioni emotive, liberate per cosí dire da qualsiasi controllo e favorite dallo stato crepuscolare dei poteri critici, tendono ad assumere una forza ed un livello espressivo che saranno di prezioso interesse per lo studio analitico dell'emotività.

Ricerche di ripresa ad insaputa dei giovani spettatori, con macchine camuffate, sono state effettuate in questi ultimi anni, sopratutto nei laboratori di psicologia inglesi ed i risultati ottenuti con questo metodo hanno confermato in maniera definitiva quanto riguarda sia la scarica emozionale che avviene durante le ordinarie condizioni di proiezione filmica. Queste ultime disposizioni sperimentali riguardano particolarmente lo studio degli atteggiamenti mimico e pantomimico; ma un altro ordine di fenomeni è possibile sorprendere con una efficacia assolutamente dimostrativa. Studiando le variazioni della curva respiratoria in funzione del ritmo delle immagini dello schermo, ricerche compiute dallo scrivente nell'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma hanno dimostrato la stretta dipendenza che intercorre fra il numero delle stimolazioni visive che si succedono sullo schermo, e la qualità e quantità delle escursioni respiratorie. Il soggetto che respira con un certo ritmo se l'immagine trascorre a ventiquattro fotogrammi al secondo, reagisce, al passaggio della medesima scena a sedici fotogrammi, modificando in maniera talmente evidente il ritmo delle rea-

zioni, che, la curva degli atti respiratori assume una fisionomia del tutto differente. Cioè a dire, è possibile, attraverso lo studio degli automatismi piú elementari, quale quello dell'atto respiratorio, controllare in maniera precisa la reattività rispetto al ritmo di uno stimolo visivo, definitiva conferma, cioè, che lo spettatore — anche in una breve situazione filmica —, si trova immediatamente impegnato sul piano affettivo, assai piú che in ogni altra situazione realistica e spettacolare.

Abbiamo dunque, nel film, un mezzo estremamente sottile di analisi emozionale che pone il soggetto in condizioni ancora piú esasperate che in ogni altro mezzo posseduto nei laboratori di psicologia, sopratutto per l'abbassamento del livello dei poteri critici della coscienza in cui si manifesta la situazione filmica.

Sarebbe attraente esporre tutta una serie di considerazioni inerenti alle prospettive che simili indagini offrono oggi alla psicologia, ma basti l'aver accennato ad alcuni dei problemi piú essenziali, per dimostrare quante complessità e quale impegno di nozioni si richiedano a chi oggi affronta lo studio di questi quesiti e pretende trarne un lume scientificamente valido.

Enrico Fulchignoni

Dibattito sul cinema didattico

Nel n. 11, con un articolo del Ministro Gonella e una nota redazionale, abbiamo aperto un dibattito tra pedagogisti e insegnanti sull'importante problema del cinema nelle scuole. Diamo qui di seguito i due primi scritti pervenutici.

Cinema didattico e pedagogia

La notizia che la cinematografia didattica entrerà presto in una fase di realizzazioni (sia pure, come dev'essere, del resto, progressive), non può non suscitare il consenso di ciascuno che abbia posto nella scuola e nella soluzione dei suoi problemi le ragioni ideali della propria vita; e non accendere la speranza di un insegnamento migliore e piú rispondente ai fini educativi di una scuola di masse.

La mia partecipazione a codesto consenso e a codesta speranza non è affatto sminuita dalle ragioni che ho allegate altre volte, ed anche nelle pagine di questa rivista, sulla responsabilità del cinematografo nei confronti della nostra « crisi ». (Adopero la parola nel suo significato piú piano, anche se generico, ma netta di quel tanto di *mea culpa* di cui, per solito, la colorano i moralisti, giacché essa raddensa un grosso problema storico per nulla identificabile in una colpa morale che poteva e, dunque, doveva essere evitata, se fossimo stati « migliori »).

Vedo con piacere, perché è indice di profonda consapevolezza, che quelle ragioni sono presenti, e vivamente presenti, in chi ha redatto l'editoriale di *Bianco e Nero* del numero scorso, e, dunque, alla direzione e alla redazione della rivista, la maggiore e piú autorizzata, che esiste in Italia, sui problemi del cinematografo; mentre m'erano cadute le braccia, lo scorso agosto, nel leggere le obbiezioni che mi muoveva il collaboratore cinematografico di un settimanale letterario. Non è il caso di ritirarle fuori, quelle ragioni, in questa circostanza; giacché, ora, non si tratta di cinematografo, e cioè di quella particolare forma di *ricreazione* che, divenuta pressoché esclusiva delle masse contemporanee, porta con sé, e per la sua natura, e per la sua diffusione e continuità, e per quello che è stato il suo contenuto, quelle certe conseguenze, sibbene di cinema didattico, e, cioè, della proiezione cinematografica come strumento e mezzo di insegnamento. Strumento e mezzo il cui valore educativo già sarebbe assicurato dal valore dell'insegnamento; e se più avanti, approfondendo il nostro pensiero, verremo a limitare codesta affermazione, per potenziarla, per altro, in altro senso, le conclusioni a cui perverremmo non intaccheranno affatto la distinzione che facciamo qui, tra il valore educativo del cinema come strumento didattico e quello assai diverso che esso ha come spettacolo.

La prima condizione perché possa esserci il film didattico, infatti, è la sparizione del cinematografo, almeno perché con questa parola non ci si riferisce, in genere, al mezzo comunicativo, ma a un'espressione compiuta, a un'opera, con un suo preciso soggetto o racconto, un suo sviluppo, una sua certa unità estetica ed etica, una sua potenza drammatica, una sua conclusione. Il cinema didattico, nell'uso piú ideale che se ne possa pensare, appare, al contrario, come una illustrazione della parola dell'insegnante; non è già *lezione*, ma suo elemento, che ha il rilievo e il valore di ogni altro documento riferito in classe, sia un documento storico o un'esperienza scientifica, o un erbario o delle tavole illustrate, seppure di fronte ad essi, a parte l'esperimento scientifico, appaia indiscutibile la sua superiorità documentaria ed esemplativa. Non piú, per venire al concreto, la pianta sterilizzata dell'erbario, o l'uccellino impagliato del *museo*, o la vignetta degli alti forni; ma la pianta nell'esuberanza della sua vita e nel suo ambiente, l'uccellino nella realtà della sua esistenza, gli alti forni nella complessità paurosa e pensosa della loro organizzazione meccanica e tecnica.

Questo *ideale uso* didattico del cinema, il cui precedente, per intenderci, può ritrovarsi nella lanterna magica, adoperata in passato; pallido richiamo di fronte alla infinitamente maggiore compiutezza dell'*esempio filmico,* ed alla sua infinitamente maggiore aderenza; vorrebbe che ogni classe avesse il proprio apparecchio da proiezione, agevolmente adoperabile, e che ogni insegnante potesse disporre facilmente di tutto il materiale documentario necessario, perché la *lezione* non solo non resti interrotta dal film o non debba addirittura essere rinviata, per poter adoperare il film, ma, veramente, possa ad ogni momento essere integrata e compiuta dal film.

Senonché quest'*uso ideale* è evidentemente mitico; almeno nelle condizioni economiche del nostro paese e della nostra scuola; ed è inutile insistervi. *L'uso possibile,* quindi, del cinema didattico, ancora per molto tempo, non può pensarsi che in forma molto piú modesta: come periodiche e, nel migliore dei casi, giornaliere proiezioni di film didattici, non dico a tutte le scolaresche di una certa località, raccolte insieme (fatto che, pur essendo qualcosa, sebbene con molto di negativo di mezzo, troppo poco sarebbe); ma, certo, come periodiche proiezioni di film, alle varie classi parallele di ciascuna scuola, nella sala cinematografica della scuola stessa.

E' ovvio che un siffatto *uso possibile* riduce di molto, praticamente, la portata dell'esempio cinematografico e il suo contributo all'insegnamento, e che non elimina affatto né le tavole illustrative, né gli erbari, né gli apparecchi scientifici (i quali ultimi, del resto, in nessun modo la *scuola moderna* potrebbe eliminare), né gli uccellini impagliati od altro; mentre, idealmente, riporta il film didattico sul piano del film spettacolare, sia per la lunghezza (non piú i due o tre minuti del film proiettato in classe) sia per la necessità di un racconto (sia pure tutto

documentario), sia per i problemi estetici di montaggio e d'altro che il racconto comporta; cosí come, dal lato morale, ripropone tutte quelle grosse questioni, cui mi riferivo in principio, e che costituiscono la piú grave problematica del film spettacolare.

Atteniamoci per il momento ai primi problemi, d'ordine pratico. L'introduzione del cinema didattico, secondo il suo *uso possibile,* non potrà avere, infatti, altra estensione da questa: che, quotidianamente, nel cinema della scuola si raccolgano, ad esempio, tutti gli scolari di seconda, per assistere ad una proiezione riguardante, ad esempio, il loro programma di geografia; che seguono, poi, quelli di prima, per la storia; indi, quelli di terza, per le scienze naturali. « Confusione, confusione! », paventerà il vecchio uomo di scuola, severo custode della *disciplina*; ma per chi abbia pratica delle *scuole nuove,* dove nulla è *disciplina,* scarso motivo di scandalo, e, al contrario, cagione di grande speranza il fatto che codeste rappresentazioni non potranno non imporre un accordo e un affiatamento tra i professori, al fine di prepararvi gli alunni e di condurveli al momento giusto, e, che, cioè, non potranno non imporre *una certa organizzazione didattica della scuola.* E codesta organizzazione è la caratteristica piú saliente non solo delle *scuole nuove,* in quanto scuole di avanguardia, ma dell'insegnamento di tutti i paesi scolasticamente piú attrezzati e che piú hanno guardato alle *scuole nuove* per avvantaggiarsi delle loro piú valide ed accertate esperienze.

Incamminarsi per una tale strada sarà senza dubbio un vantaggio, ma un vantaggio, per dir cosí, di riflesso, sebbene, a nostro avviso, il piú importante. Ché, quanto all'insegnamento, al contributo del film didattico all'insegnamento, la cosa risulterebbe piuttosto modesta. Abbiamo fatto il caso di proiezioni che raccolgano tutte le classi parallele, e non già, isolatamente, ciascuna classe; e con tutto ciò, considerando le cinque classi di un istituto di istruzione classica, o di una scuola elementare, o di un liceo scientifico, e moltiplicandole per le dieci materie di insegnamento che, in media, ne raddensano il programma, si verrà ad avere, per ogni gruppo di classi parallele, di prime liceali, ad esempio, una proiezione didattica di storia, ogni cinquanta proiezioni. E, cioè, in complesso, una lezione cinematografica di storia, ogni cinquanta giorni, pari a tre o quattro, durante tutto l'anno. Moltiplicata per le dieci materie d'insegnamento della stessa prima liceale, codesta cifra porterà a trenta, quaranta proiezioni cinematografiche in tutto, per un programma il cui svolgimento richiede circa settecento ore complessive annuali d'insegnamento.

Questi conti non sono fatti per freddare o per intiepidire l'entusiasmo di chi, ragionando del film didattico con minore aderenza, se ne ripropone subitanei e strepitosi risultati. Né dobbiamo dimenticare, come abbiamo avvertito, che tale *uso possibile* del cinema ci riporta alla proiezione spettacolare e, quindi, a tutti i problemi che essa suscita, e sui quali abbiamo esposto nei passati numeri di questa rivista il nostro pensiero.

Con tutto ciò, non vorremmo essere fraintesi, né che il nostro atteggiamento fosse interpretato come diffidenza o addirittura avversione al film didattico. Noi cerchiamo solo di proporci, nel modo piú puntuale, l'effettiva problematica del cinema didattico e ciò per affrontare la prova con piena consapevolezza di quel che dobbiamo aspettarci, e, quindi, per cercare di affrontarla nelle condizioni migliori. Il che vuol dire che cerchiamo solo di metter le mani avanti contro quegli errori pedagogici che, sotto l'apparenza di spingere avanti le cose, in effetti, potrebbero rimandarle indietro. Come potremmo essere contro l'introduzione del cinema didattico quando, come abbiamo di già notato per incidenza, codesta introduzione non potrebbe aversi senza trasformazione in un senso *nuovo* dell'organizzazione didattica della scuola? Una scuola che ha il cinematografo, infatti, non può non avere buoni e sufficienti locali, riscaldamento, sussidi didattici vari, biblioteche, sale di convegno e via via; e nulla possiamo desiderare meglio di questo. In secondo luogo, una scuola che possieda un sistema di cinematografia didattica, sia pure centrale, ha un corpo insegnante che lavora solidamente, e non un numero vario di professori, di cui ciascuno recita il suo pezzo e se ne va. E basterebbero questi due elementi per potere essere certi che, a mezzo del cinematografo, la scuola nostra compirà un gran passo avanti verso il rinnovamento delle *scuole nuove*.

Siamo, dunque, fautori convinti del cinema didattico; ma, come pedagogisti, abbiamo il dovere di ricordare a coloro che pedagogisti non sono, come, da un altro lato, la cinematografia didattica non verrà affatto a *risolvere*, al modo che si ripete, tutti i problemi dell'insegnamento, e tanto meno che essa costituisca, come gli ignari credono, l'ultima e piú valida riforma didattica dell'insegnamento.

Passando, infatti, dai problemi pratici a quelli ideali, osserveremo che non v'ha dubbio che l'*esempio* cinematografico sia piú efficace, al meno perché piú integrale, di ogni altro *esempio visivo*; ma, in primo luogo, una cosa è vedere, e una cosa apprendere e capire, talché, l'*esempio* cinematografico deve concepirsi sempre come momento di quel piú vasto e profondo lavoro intellettuale che si precisa nella *parola*, e che è il vero lavoro della scuola. La cui peggiore e piú superficiale espressione sarebbe quella di creare vaghi stati d'animo, interessi senza desiderio e possibilità di soddisfarli, e di dare informazioni enciclopediche e staccate, anziché lavorare alla formazione di strutture mentali e logiche, pari al *compito scientifico* che, pure in diversi modi, è il suo piú preciso e piú vero compito, in tutti i gradi dell'insegnamento. E, in secondo luogo, è necessario tener presente che la didattica moderna è andata assai piú avanti di quei valori visivi, intuitivi, oggettivi, come vogliano chiamarsi, che caratterizzano la didattica post-pestalozziana, e a cui son soliti richiamarsi tutti quelli che mirano ad esaltare oltre il giusto limite il valore didattico del film didattico. La didattica moderna ha superato da un pezzo l'idea dell'apprendi-

mento ricettivo e passivo, che è ancora alla base dell'insegnamento visivo o intuitivo o oggettivo, ed ha elaborato il concetto e i modi di un insegnamento *attivo,* approfondendo l'intuizione fino al punto da riportarla ad un *fare* che è un *farsi.* Per noi, non si tratta piú di impartire un perdisposto sapere ai ragazzi, di fronte a cui, logicamente il metodo intuitivo o visivo assumeva il maggior valore; per noi, si tratta di guidare e condurre i ragazzi alla ricerca e alla creazione del sapere, e, in pari tempo, all'intima e strutturale formazione di sé, come ricercatori e creatori. La didattica moderna non vuole essere una pedagogistica metodologica per travasare nel ragazzo il « sapere »: avendo compreso che non c'è vero insegnamento che non si risolva in autoinsegnamento, istruzione che non sia autoistruzione, educazione che non sia autoeducazione, la didattica moderna vuole guidare alla autodidattica, all'autonoma e consapevole ricerca e creazione del proprio sapere e di sé, nel proprio sapere. Tutti i *metodi* moderni, dalla Montessori al Decroly, dal Dalton Plan al metodo di Winnetka, a quello americano e russo dei progetti, a quello delle Agazzi, tutti si pongono, perciò, come forme di organizzazione scolastica, volte a guidare i ragazzi e a spronarli sulla via dell'autodidattica, della autoistruzione, dell'autoeducazione. Ora, ci si soffermi solo ad un comune particolare di cotesta didattica moderna: l'eliminazione dei banchi, delle sedie, delle cattedre, come del tranquillo vedere ed ascoltare, cose tutte che costituiscono il profilo della vecchia scuola, e sarà chiaro che la lezione filmica, di per sé, sarebbe ancora a codesto punto.

Nella didattica moderna, la lezione è appena un momento riassuntivo dell'insegnamento attivistico, e di fronte a questo insegnamento attivistico il cinema didattico, inteso come modo esclusivo, o prevalente (c'è chi vi vede, addirittura, la panacea di tutti i mali) è da meno, molto da meno, e non di piú. Per questo, dicevamo che l'apparecchio scientifico, ad esempio, non potrà mai essere eliminato dal cinematografo, e cosí il libro, il dizionario, la raccolta di documenti, gli schedari e via via.

Per un *retto e reale uso* del film didattico nella scuola, bisogna, dunque, non già adagiarsi sul valore visivo e intuitivo del film, ma *organizzare* la cinematografia didattica, al pari di tutti gli altri strumenti didattici, per quanto essa, in molti casi, abbia un valore superiore a codesti altri strumenti. Solo in questo caso, il film assume veramente un valore didattico e insieme, come avvertimmo, un valore educativo, diverso e indipendente da quello del film spettacolare, e tale che si identifica col valore supremamente educativo dell'autodidattica.

Tali considerazioni, esposte nella forma piú breve possibile, perché questa nota sta diventando di già troppo lunga, ci avviano a *collocare il film didattico nel suo vero luogo*: e, cioè, fra le libere attività integrative della scolaresca, dove esso assume il suo pieno significato e dove può essere adoperato colla minore spesa possibile.

La scuola moderna, è noto, ha valicato da tempo il chiuso della classe e le quattro ore di scuola, e s'è posta come unità di *scuola* (le quattro ore di studio e di lezione, variamente organizzate) e di *doposcuola*, e, cioè, il complesso delle libere attività giovanili, nei vari circoli della scuola. Attività che, mancando del tutto nella nostra scuola, cerchiamo di comprendere, cosí infelicemente, con l'aggettivo *doposcuola* (il quale, come si vede, viene, in effetti, ad espungerle dalla scuola), che un illustre pedagogista straniero mi proponeva di tentare l'orrendo neologismo di *dopolezionarie*. Orbene, in codesti circoli, i giovani sono impegnati in ricerche, lavori, scelti liberamente e piú corrispondenti ai loro temperamenti e alle loro vocazioni: circoli di naturalisti, di geografi, di musicisti, di filodrammatici, di radiotecnici. Qui la scuola getta le fondamenta di quell'autodidattica su cui poggia, come sulla propria base, l'insegnamento *lezionario*. Codesti circoli, infatti, sono diretti dai vari insegnanti, e giovano loro per approfondire la loro conoscenza degli allievi, delle loro individuali tendenze, dei loro problemi e interessi, come per offrire all'insegnamento un materiale *vivo*. Ora, quale luogo migliore, per il film didattico, che questi circoli? Qui non fa piú nemmeno paura l'aspetto spettacolare che il film didattico, per ragioni economiche ed organizzative, verrà ad assumere; perché ai pericoli che il film spettacolare presenta, risponderà la discussione e la ricerca dei ragazzi, e sempre alla sua azione *patica*, si opporrà la loro reazione *critica*. Ottimo mezzo, oltre a tutto, per *educare al cinematografo*; il quale, finora, s'è riversato su masse incapaci e ineducate ad accoglierlo. E' questo il *reale uso* della cinematografia nella scuola.

Ma una tale vita scolastica da noi non esiste, o, almeno, esiste assai limitatamente: la scuola è tutto e solo lezione e per nulla atticità *dopolezionaria*. Ebbene, ecco, per me, il maggior valore dell'introduzione del film didattico nella scuola italiana: di quel film che, come strumento di educazione visiva o intuitiva, considero inferiore alla vita attiva della scuola moderna, ma che, come sussidio didattico, varrà e dovrà valere a sollecitare codesto rinnovamento attivistico, codesta vita *extralezionaria*, la quale, è bene ripeterlo, non potrà non congiungersi con una migliore edilizia e attrezzatura scolastica, con un piú moderno e meno mortificante contenuto didattico dell'attività *lezionaria*.

Luigi Volpicelli
(*Ordinario di Pedagogia alla Facoltà di Magistero dell'Università di Roma*)

Il cinema nella scuola

« Io ho presenti nello spirito coste e promontori, golfi e seni, isole e lingue di terre, rupi e spiagge sabbiose, verdi colli, dolci pascoli, fertili campi, monti nubiferi e piani sempre sereni, scogli e banchi ed

il mare che tutto circonda con tanta varietà e mutamenti: ora solo è per me l'Odissea una parola vivente ». Sono parole di Wolfango Goethe e credo che valgano piú di una dimostrazione ragionata. Certo il paesaggio dell'arte lirica e narrativa ha solo riferimenti di somiglianza con la realtà di natura, da cui ha tratto la sua ispirazione il poeta, anche se egli voglia descrivere ogni aspetto con veristica fedeltà. La Mancia del Cervantes, la Sicilia del Verga sono immagini spirituali. Cose risapute. Ma è anche vero, e l'esperienza del grande poeta germanico ce ne offre la migliore testimonianza, che noi tutti sentiamo il desiderio di conoscere i luoghi in cui s'immagina svolta una vicenda fantastica. E non si può negare che per la comprensione del testo quella conoscenza valga per lo meno quanto le notizie biografiche e storiche.

Ora io credo che il cinematografo possa nelle scuole secondarie agevolare l'opera dell'insegnante, che non di rado invano si sforza di ravvivare col suo commento un testo letterario. Si ritiene che il colorito linguaggio della lirica e della grande arte narrativa debba creare nell'animo dei giovani continue suggestioni fantastiche e sentimentali, non ostante i rumori delle vie circostanti e gli echi del corridoio. Ma chi ha una qualche esperienza della scuola sa quale complesso di deviazioni intellettuali, di distrazioni e di preoccupazioni impedisca spesso al giovinetto piú volenteroso di ascoltare con spontaneo interesse la voce del maestro. Le immagini dello schermo per la loro evidenza figurativa potrebbero veramente determinare durante la lezione un senso di viva curiosità, creare delle oasi riposanti dopo una o piú ore di matematica, e nello stesso tempo servire ad illustrare meglio quelle parti d'un'opera letteraria che possono tradursi in immagini. Certo la visione di muraglie rocciose, di monti e coste della Sicilia non potrà suscitare l'impressione provata dal Goethe: altre bellezze di natura contribuirono a suscitarla e si trattava d'altra parte dello stato d'animo d'un poeta. E di quale poeta! Ma nelle sue debite proporzioni il rapporto fra la visione della realtà naturale e un'opera letteraria può considerarsi legittimo.

Il mondo ellenico potrà esser meglio compreso quando sullo schermo sarà raffigurata la Grecia nella sua varietà armoniosa di aspetti geografici, dalle vette nevose del Pindo e dell'Olimpo alle sinuose rive della Messenia e dell'Attica, alle innumerevoli isole disseminate nel Mare Egeo e non so nascondere quale gioia intellettuale produrrebbero in me i riferimenti alle favole tragiche, ai miti, alle opere dei grandi poeti ellenici.

Da quanto ho detto si vede quale decisivo valore io attribuisca allo studio della geografia, che considero il piú idoneo a compensare quanto di formalismo e di astrattismo domina da secoli nella nostra scuola. Da quanto tempo si ripetono queste accuse di astrattismo e di formalismo? A che cosa in gran parte si riduce l'istruzione pubblica? Tito Livio Cianchettini ne diede in modo definitivo la formula sintetica: « Travaso delle idee nelle altrui recipienti teste ». Le teste sono dei recipienti

da riempire perché si svuotino agli esami. Quest melanconica verità è stata messa a nudo e scrutata nella sua piú segreta intimità. E non sono davvero mancati gli assertori della necessità di un rinnovamento radicale e i solerti riformatori. Si è parlato di unificazione degli spiriti dell'educatore e dell'educando, di una concezione del lavoro nella scuola come forza educativa, creatrice di un nuovo umanesimo. E si sono enunciate altre fomule del genere, prive di validità pratica in un mondo non privo di malizia e pieno di reciproca indulgenza. Io penso che basterebbe ridurre non solo i programmi ma anche le materie secondo i vari tipi di scuola e attuare una selezione accurata d'insegnanti e di alunni.

Non ci si può meravigliare che nel grigiore accademico di un tale ambiente la geografia debba essere considerata la Cenerentola delle materie di studio, la materia non solo trascurata ma anche tenuta in dispregio. Affidata all'insegnante di lettere dei ginnasi, essa viene ridotta a un arido elenco di nomi e di dati superficiali. Molto spesso non si fa uso di carte geografiche; di rado si fa qualche lettura frammentaria come atto di formale obbedienza alle prescrizioni del programma ministeriale. Da che cosa può derivare tale scarso interesse, tanta ostinata inerzia? A me sembra che ci sia in ciò un riflesso della poca stima, che si ha comunemente della geografia considerata come scienza facile, priva di complicazioni razionali, e di quel retorico sentimento della natura, che va in cerca solo del « pittoresco » e del « panoramico ». Un tempo i rapporti col mondo fisico, con regioni e popoli lontani erano molto difficili ed era logico che sorgesse un concetto arcadico o panteistico della natura, d'una natura resa gradevole, paziente e sottomessa alla volontà e anche ai capricci dell'uomo. Ma oggi questa clausura, dirò cosí metafisica, non si comprende se non come effetto di superficialità meditativa. E non occorre pensare a Melville, a Kipling, a Conrad, scrittori estranei alla nostra tradizione umanistica, dopo tante conquiste della scienza e tanta esperienza d'invasioni in varie parti della terra. Ma se i fiumi rompono gli argini e allagano le campagne e l'Etna distrugge qualche villaggio tutto ciò è stato codificato e classificato negli schemi delle previsioni e dei provvedimenti governativi. La meditazione leopardiana della Ginestra e del pastore errante dell'Asia sembrerà giuoco di parole soavi senza rapporto con la verità delle cose.

Il cinema sostituendo alle aride descrizioni e alle scialbe e statiche fotografie l'immagine dinamica della realtà, fornendoci una doviziosa copia di elementi figurativi con una precisione assai superiore a quella delle parole, può veramente rompere la gelida secolare barriera che divide la cultura chiusa nei libri dalla concreta forma del mondo. Si potranno seguire, come in un viaggio, gli aspetti mutevoli delle varie regioni, visitare città illustri, penetrarie nelle gallerie, nei musei. Il documentario e il cortometraggio hanno possibilità immense e non si può immaginare un mezzo piú suggestivo ed efficace per gl'intendimenti didattici.

Un singolare vantaggio riceverà l'insegnamento della storia politica e civile, letteraria e artistica, anche perché si potrà costituire un piú saldo legame fra i vari aspetti dell'attività umana attraverso la ricostruzione figurativa degli ambienti storici. I testi di Erodoto di Tucidide, di Senofonte, di Sallustio e di Livio, le orazioni di Demostene e di Cicerone, illustrati e commentati con la visione dei luoghi, in cui si sono svolte imprese militari ed azioni politiche riacquisterebbero quel carattere di vita vissuta che in gran parte perdettero dopo i primi fervori umanistici.

Troppo arido e brullo è l'attuale metodo di studio perché queste opere del genio antico destino un po' d'interesse e di curiosità, troppo pesante l'ombra delle questioni linguistiche e delle esemplificazioni grammaticali che grava sopra di esse. Dopo le visioni dello schermo si dovrebbero richiedere volta per volta formulazioni precise orali e soprattutto scritte di giudizi e sentimenti ed io credo che questo potrebbe giovare per l'esercitazione d'italiano assai piú di quanto oggi si ottiene di proficuo.

E potrà ritenersi divagazione oziosa e mortificazione della serietà degli studi l'estendere il commento cinematografico anche alle poesie liriche, le cui immagini hanno un valore prevalentemente musicale? Sebbene non si vada piú a caccia di tropi e traslati e prosopopee, si cercano spesso allusioni e risonanze arcane in versi che non sembrano possederle affatto. Volendo trovare nelle parole d'una lirica il ritmo rispondente ad un'emozione poetica, ad uno stato d'animo, ad un concetto si ritorna a volte sulla vecchia strada della pedanteria classicista o ci si avvia fatalmente verso i labirinti dell'ermetismo. Ci si allontana insomma dal concreto, come se quasi sempre un'immagine visiva non presieda all'effusione lirica d'un poeta. L'immagine della primavera nel borgo leopardiano, della sera del dí di festa, di Silvia, del pastore errante dell'Asia, del fiore del deserto vesuviano sono immagini liriche suscitate dalla realtà naturale. Il paesaggio leopardiano non potrà trovare alcuna rispondenza sullo schermo, ma i luoghi dove egli è vissuto e che hanno suscitato quelle immagini, come le varie regioni d'Italia, che il Carducci, il Pascoli e il D'Annunzio, hanno evocato nella loro opera, parlano al nostro animo e possono creare la condizione piú favorevole per la comprensione dell'arte.

Non credo poi che la riproduzione di ambienti e costumi, sia pur compiuta con la massima evidenza espressiva, possa avere un carattere di eloquenza passionale tale da inibire ogni possibilità di riflessione. Come potrebbe un documentario raggiungere tanta efficacia dinamica ed emotiva? Quello che bisognerà evitare è il pericolo delle velleità artistiche e degli artifici retorici. Sarebbe strano che Venezia e Firenze apparissero come immagini surrealistiche, comme allucinazioni fantasiose e il linguaggio dello schermo si mettesse sulle orme del linguaggio letterario di Proust. Il cinema didattico non può, secondo me, instaurare un suo tipo di linguaggio ed un nuovo tipo di organizzazione mentale. Del resto esso parla un linguaggio assai simile a quello della

vita reale e basterà porci a contemplare, da spettatori, lo spettacolo della vita, che si svolge intorno a noi fra cielo e terra, fra luce e tenebra, nel variare delle ore del giorno e delle stagioni dell'anno, per farne la constatazione. Anche qui le immagini si dispiegano, si organizzano, vengono a conflitto e impongono dei sentimenti per virtú di un regista misterioso. Ora io non saprei immaginare come il mezzo cinematografico possa oltrepassare i limiti della documentazione e diventare lo strumento didattico prevalentemente comunicativo. L'emozione si produce con la rappresentazione di vicende profondamente umane nei capolavori dello schermo e si ottiene pure con la lettura d'un romanzo interessante e suggestivo. Ma né l'una, né l'altra sono possibili nell'ambiente scolastico.

Che ci possano essere degli svantaggi perché la mente del giovane si abituerebbe a trovare tutto facilmente e comodamente esplicato e chiaro, non lo credo, dovendo il cinema servire solo di complemento e di sussidio.

Mario Zangara
(Professore di italiano al Liceo Mameli di Roma)

Note

Mostra e non fiera

Allo strascico di commenti e di polemiche, destato dall'ultima mostra cinematografica veneziana, si sono sovrapposte le dichiarazioni del suo direttore, in merito ai criteri con cui si pensa di organizzare la prossima. Criteri, di massima, lodevoli, tendenti ad applicare, tra l'altro, norme già sancite in passato, ma fin qui evase. Non resta che da augurarsi che le buone intenzioni non si perdano, come già altre volte accadde, per istrada.

La novità piú saliente sarebbe costituita dal, diciamo, « sezionamento » della mostra, la quale si svolgerebbero cosí in quattro periodi, succedentisi l'uno all'altro senza soluzione di continuità. Periodi dedicati, rispettivamente, alle sezioni speciali, al festival del film per ragazzi, alla mostra propriamente detta, alle mostre personali e retrospettive. Il tutto per due mesi complessivi di attività. Le ragioni del provvedimento allo studio sono evidenti; ovviare all'inconveniente, tante volte lamentato, dell'accavallarsi delle manifestazioni, consentire un maggior agio, un maggior respiro ad espositori e a giudici, ufficiali e non. E' chiaro, però, che l'applicazione di un progetto del genere trascinerebbe seco un inconveniente altrettanto grave: il sostanziale disinteresse in mezzo al quale passerebbero le prime due fasi del ciclo. Un disinteresse forzato; ché, ad esempio, molti giornalisti rinuncerebbero con rammarico alla possibilità di assistere almeno a qualche proiezione di cortometraggi scientifici, tecnici o per l'infanzia. Ma vi rinuncerebbero; *perché, crediamo, nessun giornale o rivista potrebbe permettersi il lusso di mantenerli a Venezia per due mesi. Ogni sezione rimarebbe dominio di uno stretto gruppo di specializzati, per quello che riguarda il pubblico come la critica. Ed è quanto si voleva, crediamo, fin qui, evitare, immettendo manifestazioni di carattere specifico nell'ambito di una grande manifestazione internazionale. Fino a ieri, qualche spettatore o giornalista della mostra principale approfittava di un ritaglio di tempo per assistere a questo o quel film « speciale » che gli interessasse. Domani non sarà piú cosí. Ogni manifestazione rimarrà chiusa entro il proprio ambito. Ed è ovvio che chi ne scapiterà non potranno che essere le piccole mostre* à côté, *delle quali i giornali non specializzati non avranno tempo e voglia di occuparsi.*

Tutto questo viene detto in pura linea di principio, al di fuori di qualsiasi interesse o predilezione personale (che esisterebbe, caso mai, in senso opposto). Viene detto come ragionevole introduzione ad un discorso che più preme. Perché infatti le sezioni speciali e il festival dei ragazzi verrebbero anticipati? Perché le mostre personali e retrospettive verrebbero posticipate? Per dar modo alla mostra tout court *di estendersi lungo tre settimane piene. Ora, a noi le eventuali ragioni del turismo interessano relativamente (almeno fino a che la mostra vorrà definirsi « d'arte cinematografica »). I fatti provano (basti richiamarsi alle ultime due manifestazioni) che ogni anno non si producono nel mondo film sufficienti ad alimentare una mostra del genere per un periodo tanto lungo (specie quando questa mostra subisca la concorrenza di parecchie altre, delle quali i produttori devono pure tener conto). Luigi Chiarini ha poco tempo fa in queste pagine denunciato una sorta di « psicosi disfattistica » nei confronti delle opere presentate all'ultima mostra veneziana. Ora, io ritengo che, se le opere degne di considerazione non hanno avuto sempre il trattamento che meritavano, ciò si è verificato proprio perché esse venivano sommerse e soffocate dalla pletora dei film di scarto.*

Fissare tre settimane di proiezioni vuol dire, a priori, impegnarsi ad accettare una buona percentuale di produzione scadente. Per quale motivo? Per accontentare tutti. *Da quando è nata, la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia si prodiga per accontentare tutti. E non accontenta mai nessuno. Come è logico. Vorrei azzardare l'ipotesi che, se per una volta si cercasse di non accontentare nessuno, potrebbe anche darsi si finisse coll'aver accontentato tutti. Non credo si tratti di un semplice giuoco di parole. Basta che Venezia si ricordi di esser chiamata ad organizzare una mostra, e non una fiera. Dieci giorni di proiezione di film che si rispettino, intercalate da cinque giorni di « personali » e « retrospettive » costituiscono una manifestazione più che soddisfacente.*

Ci si renda conto che quanto più rigoroso e limitativo sarà il criterio di ammissione tanto più agevolata sarà l'assegnazione dei premi (posto che ad essa non si voglia proprio rinunciare, ritornando alle auree origini). Se i film presentati saranno, poniamo quindici, è logico che non ne vengano premiati più di un paio. Mentre, su quaranta o cinquanta, la moltiplicazione delle coppe targhe e diplomi ha modo di sfrenarsi indefinitamente. Diciamo la verità, che senso ha una distinzione rilasciata da una delle tante mostre, quando in tutta Europa vengono ogni anno premiate decine e decine di opere?

E tanto per cominciare, diamo il buon esempio: aboliamo i premi ai film italiani in quanto tali. *Gli sciovinisti non si scandalizzino. Si tratta semplicemente di rifiutare uno stato di minorità, di cui era implicito il riconoscimento nell'istituzione di premi speciali per i film italiani. Quando il fiore della nostra produzione era costituito da* Teresa Confalonieri, *(mentre quello della produzione internazionale*

era costituito da L'Uomo di Aran) *poteva apparir giustificabile, anche se non logico, che il nostro cinema ricevesse un riconoscimento a parte per i suoi generosi, se pur balbettanti, sforzi. Oggi la situazione è radicalmente mutata. Esistendo un premio, piú premi per i film italiani, è quasi fatale che il massimo premio venga attribuito ad un film straniero. Il che potrà essere, una volta o l'altra, ingiusto. Non ci si risponda che i premi ai film italiani non sono ufficialmente messi in palio dalla Biennale, ma sono offerti da questo o quell'ente. A noi non interessa. Una volta che la Biennale li accoglie e la giuria da essa nominata li assegna, essi assumono automaticamente un carattere di ufficialità. E non si obietti neppure che essi hanno un valore di segnalazione « interna », perché a questo scopo esistono i « nastri d'argento », che pur godono di un riconoscimento da parte del governo. I premi ai film italiani creano equivoci. Si prenda il caso del* 1948. La terra trema *riceve uno dei tre premi internazionali a pari merito.* Sotto il sole di Roma *il premio per il miglior film italiano. E' chiaro che si era voluto porre il film del Visconti su un piano internazionale, e quindi di maggior dignità. Ma esso quindi era* il miglior film italiano. *Pure, il premio riservato a quest'ultimo lo si attribuí al film di Castellani, perché si ritenne (e non a torto) che i meriti di esso andassero in qualche modo riconosciuti. Il risultato fu un equivoco, in cui piú d'uno venne tratto nell'interpretare il verdetto della giuria.*

Una mostra internazionale d'arte non si può organizzare con intenti protezionistici. O si ha paura della concorrenza straniera (e non mi pare sia il caso, per noi, in tale sede), o la si affronta a viso aperto. Non si dica che i francesi fanno di peggio. Possibile che dagli altri si debba esser pronti a cogliere solo il cattivo esempio?

E' logico che, per porre l'assegnazione dei premi fatta con questo criterio al di sopra di ogni sospetto, essa andrebbe devoluta ad una giuria internazionale. Non costituita di delegati ufficiali delle varie nazioni affinché non si determini il noto e penoso giuoco del do ut des, *dove le ragioni della politica si sposano con quelle dell'industria, escludendo rigorosamente quelle dell'arte (i « palmarès » di Venezia sono, ahimè, gremiti, di casi del genere), ma di autentici esperti.*

Applichiamo, in questo campo internazionale, alle cose del cinema un criterio di serietà; può darsi che qualcuno ci imiti, con beneficio per ognuno e sopra tutto per la dignità di un'arte.

Giulio Cesare Castello

I libri

PETER NOBLE: *The Negro in Films*, London, Skelton Robinson, s. d., in 16°, pagg. 288.

Nella democrazia americana la teorica eguaglianza di tutti i cittadini lascia comunque sussistere una sensibile disuguaglianza di fatto, dovuta ad esempio, nel caso dei negri, ed anche in quello degli ebrei, a radicati pregiudizi razziali: pregiudizi fortemente sviluppati negli stati sudisti per ostinati sedimenti dovuti a sorpassate situazioni storiche e sociali e che hanno avuto una sensibile ripercussione nel trattamento che è stato fatto ai negri nel campo cinematografico. Nella vita, abolita la schiavitù, è rimasto per i negri un altro giogo: quello di un mito che li fa apparire come esseri inferiori, tardi, brutali, vili, superstiziosi, ridicoli e questo mito, dalla vita si è riflesso e perpetuato, con maggiore o minore intensità in relazione alle particolari situazioni contingenti, anche nei film.

Il volume di Peter Noble mette in evidenza questo ingiusto trattamento. Dopo un primo capitolo introduttivo, nel quale è appunto sottolineato il permanere del pregiudizio razziale antinegro che informa tanta parte della vita e del cinema d'America, l'autore delinea, in un secondo capitolo, la posizione dei negri nel teatro americano, campo nel quale essi hanno ottenuto affermazioni assai notevoli. I successivi capitoli trattano dei negri nel cinema. Il terzo si riferisce al periodo del film muto e fa risalire la prima apparizione dei negri sullo schermo ad un film di Méliès del 1902: devesi però rilevare che da fotografie pubblicate una quindicina d'anni or sono nel « Pictorial Cavalcade » del « Film Daily » apparirebbe già una serva negra, intenta a fare il bagno ad un bambino, in *Washing the Baby*, un filmetto girato verso il 1890 sia dalla Edison che dalla Biograph. Nel film di Méliès, come poi in molti film americani, la parte del negro era sostenuta da un attore bianco truccato e cosí avvenne anche per le prime versioni cinematografiche de *La capanna dello zio Tom*: solo parecchio piú tardi comparvero sullo schermo veri negri. Comunque, sia che si trattasse di negri autentici, o di bianchi truccati da negri, il risultato non cambiava: essi erano sempre presentati come servi stupidi, lustrascarpe, garzoni di stalla, cocchieri, esseri sciocchi, inferiori, spregevoli. Il piú celebre e deprecabile esempio di film antinegro, malgrado i suoi

indiscutibili pregi artistici, resta *The Birth of a Nation* di Griffith, che Noble analizza ampiamente.

I primi film *all-negro*, cioè interpretati interamente da negri furono i *Rastus Series* ed i *Sambo Series*, brevi commediole che soggiacevano all'andazzo comune di presentare gli uomini di colore come dei buffoni di limitata intelligenza. Nel periodo immediatamente susseguente alla guerra del '14 poi, i negri furono usati molto piú frequentemente come attori di film, ma sempre prevalentemente in ruoli di esseri inferiori — come il Noble ampiamente documenta — ed uno dei piú notevoli esempi è costituito, per questo periodo, da un altro film di Griffith del 1922 *One Exciting Night*, nel quale ad un negro impersonato da un attore bianco truccato era affidato un ruolo di spregevole comicità. Altri due notevoli esempi di film antinegro che il Noble analizza compiutamente — nel quarto capitolo che prende l'avvio dall'avvento del sonoro — sono *So Red the Rose* (1935) di King Vidor e *Gone With the Wind*, (1939) di Fleming. Vidor diresse però anche un notevole film interpretato interamente da negri ed ispirato a criteri comprensivi, benché scevro di accenni polemici ai rapporti tra negri e bianchi, *Hallelujah* (1929) al quale Noble dedica pure alcune interessanti pagine. Altre ampie analisi sono dedicati ad un secondo importante film *all-negro*: *The Green Pastures*, ed a *The Emperor Jones*, *Imitation of Life* (*Lo specchio della vita*), *They Won't Forget*, (*Vendetta*), che con pochi altri film sono immuni da pregiudizi antinegro, e talvolta improntati pure a simpatia per i negri.

Tra le attività in cui i negri hanno raggiunto posizioni predominanti sono da annoverare quelle di orchestranti e ballerini ed il cinema americano, pur attingendo largamente alle possibilità dimostrate dai negri in questo campo, non ha rinunciato ai suoi pregiudizi razziali. Il volume del Noble si diffonde per un intero capitolo su questo particolare aspetto del contributo cinematografico dei negri, ponendo in luce alcuni fatti significativi, quali ad esempio l'esclusivo impiego dei negri in scene nelle quali non siano mischiati con bianchi (Goodman ed altri hanno dovuto piú volte sostituire i suonatori negri delle loro orchestre con altri bianchi). L'argomento del capitolo avrebbe anche potuto prestarsi ad un interessante esame dei rapporti tra film e jazz ed all'approfondimento delle eventuali relazioni tra le limitate possibilità finora concesse ai negri in questo campo e l'estrema scarsità di esempi di perfetta e riuscita fusione tra gli elementi visivi e sonori del film di jazz: ma il Noble l'ha trascurato, limitandosi a delineare la carriera cinematografica dei principali esponenti negri della musica e della danza.

Segue un capitolo sui film *all-negro* dovuti a produttori indipendenti e sulle produzioni di carattere documentario e di produzione governativa concernenti i negri. Quello della produzione di film interamente di negri è una questione particolarmente interessante e sarebbe stato augurabile che l'autore (il quale ha peraltro corredato il capitolo di dati e di riferimenti di notevole interesse) l'avesse af-

frontata in modo piú ampio, esaminando — anche in rapporto all'analisi dei film *all-negro* sinora prodotti — le possibilità e le probabilità di affermazione di una produzione cinematografica indipendente che dia ai negri il modo di esprimere efficacemente i complessi drammatici della loro vita e di realizzare adeguatamente le loro possibilità interpretative e creative.

I negri del cinema europeo formano l'argomento del settimo capitolo, che si diffonde sul cinema inglese — nel quale i riferimenti ai negri si possono principalmente riassumere nella filmografia di due attori: Paul Robeson e Robert Adams — ed accenna poi ad alcuni film francesi. Interessante sarebbe stato anche un accenno ai negri nel cinema italiano (*Vivere in pace, Senza pietà*, ecc.), ma l'omissione è spiegabile perché anche per tutti gli altri film citati, il volume arriva soltanto ai primi del 1947. Infatti tra i film *all-negro* si trova citato *Beware* che è della fine del 1946, mentre mancano invece i successivi, tra cui, ad esempio, *Tall Tan and Terrific, That Man of Mine, Swanee Showboat, Sepia Cinderella, Rhythm in a Riff, Love in Sincopation, Reet Petite and Gone, Ebony Parade,* ed altri; tra i documentari non sono citati *Call to Dirty* e *Highest Tradition* sul valore dei soldati negri e *Kilroy Was Here*; e le citazioni di articoli giungono solo ai primi mesi del 1947.

Un successivo capitolo è dedicato agli attori negri, da Paul Robeson a Rex Ingram, a Lena Horne, a Clarence Muse, a Ethel Waters, a Butterfly McQueen, a Kenneth Spencer, a Robert Adams ed a parecchi altri, mentre poi il nono capitolo prospetta la nuova situazione creata ai negri nel cinema durante il periodo della recente guerra. In questo periodo infatti, prima in considerazione dello sforzo bellico cui anche i negri erano chiamati a concorrere, si è pensato bene di mettere la sordina ai pregiudizi razziali e successivamente, si è anche delineata una certa reazione contro gli ostracismi razziali. Conseguentemente anche l'industria hollywoodiana ha dovuto tener conto di questi mutamenti, cosicché nel periodo bellico sono stati realizzati film con accenni abbastanza frequenti a figure di soldati negri prospettati in luce simpatica ed umana e negli ultimi anni si è pure avuto qualche film polemico contro i pregiudizi di razza. Con ciò, osserva il Noble, non è comunque da credere che fossero scomparsi dagli elenchi produttivi i film ispirati ai vecchi pregiudizi, come è dimostrato da pellicole come *Santa Fé Trial* (*I pascoli dell'odio*).

L'ultimo capitolo, il decimo, tratta della lotta condotta da varie organizzazioni contro i pregiudizi antinegri e delle possibilità del futuro, nel quale è augurabile che i negri vengano finalmente e sempre presentati sullo schermo come normali cittadini pari a tutti gli altri.

Davide Turconi

I film

Cielo sulla palude

Origine: Italia 1949 - *produzione*: Arx Film - *distribuzione*: Artisti Associati - *regía*: Augusto Genina - *soggetto* e *sceneggiatura*: Augusto Genina - *collaborazione al soggetto*: Suso Cecchi D'Amico *e* Fausto Tozzi - *collaborazione artistica*: Duilio Gambellotti - *musica*: Antonio Veretti - *fotografia*: G. R. Aldo - *scenografia*: Virgilio Marchi - *montaggio*: Edmondo Lozzi.

Gli interpreti sono contadini scelti negli stessi luoghi della tragedia.

Gli interessi di Augusto Genina sono sempre stati molto vari. Si affannerebbe invano chi volesse cercare nella sua nutrita opera uno o piú film utili per testimoniare di una certa continuità ispirativa, o, perlomeno, di un saltuario ricorrere di motivi dominanti. Genina è l'uomo che con la massima disinvoltura passa da un « genere » all'altro, da un film a sfondo passionale ad un patetico racconto di tenui vicende amorose — nel 1918, per esempio, affrontò una riduzione di *Addio giovinezza* — dal volgare intreccio comico-sentimentale al dramma di tinte psicologiche, al film di intonazione epica (*L'assedio dell'Alcazar*, 1940). Facile sarebbe trovare una giustificazione a tali continui sbandamenti, poiché si potrebbe ricorrere al motivo delle ferree e pazzesche necessità dell'industria cinematografica che non danno requie a chi — volente o nolente — si inserisce nell'ingranaggio. Questa giustificazione avrebbe indubbiamente il suo peso. Ma è proprio la sua facilità, la naturalezza con la quale si formula a porre in sospetto chiunque non si accontenti delle spiegazioni immediate e — tutto sommato — superficiali. Le costrizioni alle quali ogni regista cinematografico è condannato (costrizioni certo piú forti e avvilenti di quelle cui debbono sottoporsi gli artisti che si esprimono attraverso mezzi diversi) non agiscono sempre allo stesso modo su qualsiasi regista e, se pure hanno una loro forza assoluta e irriducibile, debbono ogni volta fare i conti con la personalità di chi debbono sopraffare. E questa personalità va intesa in un'ampia accezione psicologica, comprendente non soltanto le doti creative che essa racchiude in sé ma anche la sua forza di resistenza, la sua libertà.

Ne consegue, per alcuni casi, un conflitto fra le costrizioni dell'industria e la personalità del regista che abbia acuto e pronto il senso dell'indipendenza, e coltivi dentro di sé una personale immagine del mondo in attesa dell'espressione compiuta (o che venga via via a trovarsi in momenti ispirativi particolarmente felici). La lotta può — come sempre — risolversi ora nella vittoria dell'uno ora nella vittoria dell'altro dei contendenti. King Vidor è forse l'esempio piú calzante di questo contrasto e della finale sconfitta del regista, dovuta al progressivo affievolirsi del suo spirito di resistenza e, in via subordinata, al fatale adulterarsi della ispirazione originaria. Ma — ed eccoci al punto essenziale — in Vidor esistette un tempo questa ispirazione originaria. Si potrebbe ora discutere sul rapporto che corre fra l'indebolimento della resistenza e l'adulterazione delle qualità personali, per scoprire se nel caso specifico il primo è effetto della seconda,

o viceversa, ma in questa sede il problema non ci interessa piú.

Qui dobbiamo piuttosto rispondere a due domande: esistette in Genina una ispirazione originaria o, se non questo, è possibile rintracciare a un dato punto della sua carriera, qualcosa che la rimpiazzi utilmente? Qual'è lo spirito di resistenza che egli ha manifestato finora? Alla prima si può rispondere brevemente (per non aprire un discorso che ci porterebbe lontano) che, pur essendo innegabile la mancanza di doti creative tali da imporsi a dispetto di qualsiasi ostacolo, qualche volta Genina riuscí ad intravvedere la giusta via dell'espressione e a costruire opere d'una certa coerenza umana e stilistica, (lo stesso *Assedio dell'Alcazar* citato poco fa). Alla seconda tocca una risposta assai piú negativa della precedente: scarso è stato il suo spirito di resistenza, e a dimostrarlo basterebbero i salti notevoli che si riscontrano sempre (o quasi) fra l'uno e l'altro dei film che egli ha diretto. In queste condizioni credo non vi sia piú da meravigliarsi dell'influenza che su di lui possono avere esercitato le leggi dell'industria cinematografica, né della discontinuità congenita del suo lavoro.

Con *Cielo sulla palude,* Genina esce dal suo piú lungo periodo di inattività. Sette anni, giacché il film immediatamente precedente risale al 1942, ed è un film di guerra. Qui siamo agli antipodi: gli scopi, l'atmosfera, i personaggi rappresentano le negazioni palese di tutto ciò che fu espresso in *Bengasi.* Qualcuno potrebbe osservare che si tratta di una logica trasformazione provocata dalle mutate condizioni ambientali in cui Genina si è trovato, per forza di cose, a sette anni di distanza; qualche altro potrebbe addirittura sostenere che fra le prerogative di un regista sensibile v'è soprattutto quella di rispecchiare fedelmente la realtà nel suo inarrestabile evolversi. In superficie avrebbero entrambi ragione. Ma, ovviamente, il vero problema è un altro. L'aderenza dell'artista alla realtà non è mai un fatto meccanico che postula la necessità di riprodurre gli aspetti piú appariscenti della situazione storica: se cosí fosse l'arte la si cercherebbe nelle opere di aperta propaganda o nelle esercitazioni pseudodidattiche degli orecchianti. Esclusa la meccanicità del rapporto, in quanto essa implicherebbe una visione alterata o incompleta del mondo, quella aderenza richiede una partecipazione che ha le radici nell'intimo della personalità artistica e che tralascia o sorvola sulle apparenze (anche se in linea di massima corrispondono alla realtà effettiva) per scendere in profondità e cogliere uno dei motivi essenziali della realtà stessa. Tale posizione non può naturalmente andar disgiunta da una coerenza che giustifichi il passaggio da una opera all'altra e crei un tessuto connettivo che le cementi tutte.

Il passaggio da *Bengasi* a *Cielo sulla palude* potrebbe tuttavia essere considerato, da questo punto di vista, una netta frattura fra due periodi di ispirazione, la chiusura di un ciclo e la apertura di un altro. Ma neppur questo è sostenibile, e non solo perché vi si oppongono le ragioni dette in principio. Il realismo patriottico di *Bengasi* era una elaborazione a freddo dei motivi della propaganda ufficiale di allora e non nasceva da una esperienza intima e veramente sofferta: il dramma della città contesa, la lotta degli opposti eserciti, l'animo dei soldati che vi partecipavano erano visti dall'esterno e trattati come elementi ai quali sovrapporre la dimostrazione di una tesi. Un procedimento analogo è stato applicato a *Cielo sulla palude,* mediante a sovrapposizione di un nebuloso fine di edificazione morale e religiosa al realismo intenzionalmente sociale del racconto.

In un senso esterno non v'è stata alcuna frattura. Al contrario, Genina si è comportato allo stesso modo, in un caso e nell'altro, palesando uno sforzo di « acclimatazione » che se gli fa per un certo verso onore, risulta nondimeno piuttosto sterile. Del resto, in *Cielo sulla palude* si giuoca a carte scoperte. Adottando, come molti altri registi, quell'inutile mezzo di prefazione parlata che dovrebbe inquadrare il film nei suoi limiti e mettere — forse a scanso di equivoci — lo spettatore sull'avviso, egli fa dire alla voce dell'anonimo presentatore che qui siamo « nel sinistro regno della febbre e della mor-

te », dove vive « gente semplice e feroce, unita dalla miseria e dalla fame, gente che non potendo sperare piú nulla dagli uomini domanda a Dio un conforto ed un aiuto ». Nobile assunto, senza dubbio, che impostando la narrazione su due piani diversi ma altrettanto interessanti — la vicenda umana dei personaggi e la speranza di un conforto sovrumano che nasce dalla profonda fede religiosa degli umili — tendeva a sfociare in una sintesi che desse vigore poetico al film.

Queste le intenzioni, forse troppo incautamente dichiarate. Il film non mantiene che in parte le promesse. Tutta la parte iniziale — assai pregevole da un punto di vista documentario (il plumbeo paesaggio delle paludi pontine, la dolorosa marcia della famiglia Goretti sotto lo scrosciare della pioggia, l'episodio, forse un po' troppo estraneo all'azione principale ma abbastanza efficace in sé, del medico che visita un malarico nella lurida capanna piena di fumo) — è volta a mettere in rilievo la misera condizione umana delle genti del luogo ed a preparare quello che si direbbe un affresco lirico-sociale di ampie proporzioni. La condotta dell'azione, che trascorre dal generale al particolare con una gradualità dosata accortamente, si mantiene a lungo su questi binari. Ma appena si entra nel vivo della materia e si gettano le basi per la costruzione del dramma, le incrinature non tardano a manifestarsi, e tutte in un unico senso, quello della definizione dei personaggi. Non soltanto il padre e la madre (quest'ultima in special modo) mostrano di non avere un volto facilmente riconoscibile, ma la stessa Maria sulla quale l'azione si impernia è poco piú di un'anonima contadinella che dura fatica a spiccare sullo sfondo. Indirettamente, attraverso battute di dialogo, sappiamo che essa è buona e laboriosa; sappiamo ancora, ed è l'unico tratto che emerga dal suo comportamento, del fanciullesco candore che la distingue, di una non bene definita ingenuità nei suoi rapporti con gli adulti. Il solo personaggio immediatamente vivo (si noti come viene presentato: l'ingresso nello stanzone, l'avidità con cui beve il dito di vino rimasto nel bicchiere, la sorpresa e l'indignazione nel vedere stesi i panni di estranei) è il sor Giovanni, il padre di Alessandro. Questi per contro resta totalmente nella ombra.

L'andamento del film diviene episodico. La prima nota precisa della « religiosità » che dovrebbe informare l'opera la si trova molto piú tardi, nel colloquio fra il padre e Maria nei campi. Ed è con una esclamazione del padre (« se non ci aiuta Lui, noi poveracci chi ci aiuta? ») e con le commoventi risposte di Maria che Genina tenta di chiarire le premesse alle quali si è attenuto. Le perde nuovamente di vista poco dopo, e procede per altre strade, di episodio in episodio, senza ottenere una vera continuità narrative. Presi a sé, alcuni episodi non sono privi di una loro semplice e dimessa poesia, ma non superano il valore di frammenti e non riescono a far corpo con il resto del film. Comunque, l'« incontro » di Maria con il mare (una pagina molto breve, ricca di note delicatissime e tutte egregiamente risolte nell'espressione) e, piú avanti, lo smarrimento e la paura che colgono la stessa Maria quando si trova sperduta nella foresta (questo episodio però, è viziato da una certa compiacenza descrittiva) vanno inclusi fra i momenti piú notevoli di *Cielo sulla palude*.

Con l'episodio del mare il dramma prende finalmente consistenza, precipita e si conclude. Tuttavia non segue — come ci si attenderebbe — una linea di sviluppo conseguente attraverso il crescere della tensione interna, ma stranamente si disperde, articolandosi in una serie di fatti che non di rado cadono nella banalità della cronaca. Si risolleva nella conclusione: parte da una sequenza impeccabilmente ritmata su un triplice ordine di immagini (i primi piani di Maria e di Alessandro, e il Crocifisso nell'episodio della comunione), si distende con la preparazione dell'assassinio in una atmosfera di calura opprimente e procede grado a grado con l'esasperante lentezza di un montaggio a pezzi lunghi e con un'abile alternanza di esterni e di interni (l'aia e lo stanzone). Non stona, cosí introdotta, la crudezza dell'uccisione, nella quale il bruto rivela

— dopo aver ricevuto da Maria l'ennesimo eroico rifiuto — i tratti di una inattesa (e pochissimo giustificata) pazzia. Clima di cupa tragedia, che si risolve rapidamente con l'arresto dell'assassino.

Il film è logicamente e strutturalmente finito, senonché Genina vi aggiunge un'appendice «corale» in chiave mistica (il perdono di Alessandro e la serena morte di Maria nel letto dell'ospedale) dinanzi alla folla che prega e piange che non solo risulta soffocata perché priva della necessaria preparazione, ma che è pure una delle cose meno sentite ed incisive del film, proprio laddove dal regista si richiedeva la massima partecipazione spirituale. Ecco, se fosse necessaria, la conferma di quanto si diceva piú avanti, sulla insufficiente realizzazione del fine che Genina si proponeva.

All'attivo di *Cielo sulla palude* si possono senz'altro ascrivere due elementi: la stupenda fotografia di G. R. Aldo, il quale ha offerto al regista una collaborazione preziosa per definire la atmosfera delle paludi, e la misurata, efficace e spontanea recitazione dei non attori che prendono parte al film. Rare volte si è vista una simile appropriatezza di gesti e di espressioni in attori non professionisti, e non soltanto del cinema italiano: la fatica di Genina è stata, sotto questo aspetto, coronata da un successo realmente fuor del comune.

Riso amaro

Origine: Italia - *produzione*: Lux Film, 1949 - *regia*: Giuseppe De Santis - *collaborazione alla regia*: Basilio Franchina e Gianni Puccini - *soggetto*: G. De Santis, Carlo Lizzani, G. Puccini - *sceneggiatura*: Corrado Alvaro, G. De Santis, C. Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli, G. Puccini - *fotografia*: Otello Martelli - *musica*: Goffredo Petrassi - *attori*: Silvana Mangano (Silvana), Vittorio Gassmann (Walter), Doris Dowling (Francesca), Raf Vallone (il sergente Marco), Checco Rissone (Aristide), Nico Pepe (Beppe), Adriana Sivieri (Celeste), Lia Corelli (Amelia), Maria Grazia Francia (Gabriella), Dedi Ristori (Anna), Anna Maestri (Irene).

Riso amaro è nato da un compromesso. Assai piú precise e nette erano in partenza le idee di Giuseppe De Santis sul tema da dibattere nel film: la polemica sociale avrebbe dovuto espandersi con maggior vigore, emergere piú direttamente, afferrare insomma senza spurie meditazioni «narrative» quella che veniva considerata la sostanza del problema. Espressione immediata del cosiddetto neorealismo italiano, *Riso amaro* avrebbe dovuto accentuare, al di fuori di qualsiasi schema, una tendenza che già nel primo film, *Caccia tragica* (1947), aveva mostrato caratteristiche non facilmente confondibili e, per molti rispetti, nuove e originali. La voce di De Santis si era allora unita, pur con timbro diverso e talvolta contrastante, a quelle di un Rossellini o di un De Sica, nel gruppetto di avanguardia del cinema italiano. Se evoluzione doveva esserci nel giovane regista, questa soltanto era la via dell'evoluzione. *Riso amaro* segna invece, inaspettatamente, una battuta d'arresto.

Il compromesso intervenuto in seguito (non saprei dire per quali ragioni, né in quale modo) ha pesato sul film in senso negativo, e vi ha pesato fortemente. Innanzitutto ha provocato una certa confusione di idee, che a volte è denunciata dalla presenza di spunti estranei al tema originario, a volte dalla poca chiarezza con cui sono presentati gli elementi fondamentali, a volte ancora (e peggio) da uno strano frammischiarsi di valori provenienti dai contatti fra la prima e la seconda condizione. De Santis si dibatte in questa confusione, facendo sforzi disperati per uscirne, e per scoprire, in alcuni punti almeno, uno spiraglio che gli permetta di riafferrare la chiarezza perduta. Di tali sforzi è composto il film.

Neppure *Caccia tragica* era esente da quell'intersecarsi disordinato di fili conduttori e dalla scarsa evidenza della concezione proposta dal regista. In ciò poteva vedersi un segno della sua immaturità. Ma tale immaturità aveva anche la contropartita, rappresentata da una sorta di ingenua purezza che poneva gli errori sotto una

luce quasi accettabile, simpatica direi se non temessi di essere frainteso. In fondo, De Santis aveva affrontato il suo tema a viso aperto, con una violenta passione che a tratti addirittura stupiva ma che pur dava allo spettatore la sicurezza di trovarsi di fronte ad una sincerità assoluta, ad una impostazione drammatica senza sottintesi, senza intenzioni represse per timore di eccedere. Credeva nella sua « storia » con una cieca fiducia, con una partecipazione totale, come si può credere ad una persona appassionatamente amata. Oltre i principi teorici di derivazione eisensteiniana ed alla (per l'occasione) citatissima formula della « rappresentazione di un conflitto in un'idea », si avvertiva in De Santis la presenza di un forte sentimento, generico se si vuole ed espresso in forma grossolana o inadeguatamente, ma comunque sempre operante e vivo per tutto il corso del film. Questo sentimento era (ed è ancora, sebbene inserito in un quadro piú complesso) alla base della concezione artistico-ideologica professata da De Santis: potremmo definirlo, con approssimazione abbastanza soddisfacente, il sentimento della naturale e invincibile solidarietà che lega fra loro quanti vivono od aspirerebbero a vivere del proprio lavoro, solidarietà istintiva e « necessaria » che può anche essere negata con un atto di volontà (gli individui possono per incomprensione o per malvagità, fare di tutto per ribellarsi contro di essa, per tradirla) ma che è piú forte di loro e della piú forte delle volontà individuali, sí da riuscire sempre ad affermarsi.

In *Caccia tragica* il conflitto sorgeva appunto dallo scontro di questo sentimento basilare con una forza ostile: quella del reduce-fuorilegge il quale, spinto dalla disperazione e da una malintesa e perversa volontà di rivolta, tradisce i suoi simili e se stesso aggregandosi ad una banda di rapinatori che infestano le campagne emiliane. E il perdono che i contadini della cooperativa agricola alla fine gli concedono, e che da molti è stato ritenuto ingiustificabile, si spiega non tanto come un nobile e « rivoluzionario » gesto di umanità, quanto come la prova risolutiva della forza di quella legge sociale, della inevitabile vittoria di quel sentimento comune.

In *Caccia tragica* il tema riusciva dunque a dominare, nonostante le sovrastrutture e le deviazioni. In *Riso amaro*, invece, esso emerge di rado, imperfettamente, e non per essere sostituito da uno o piú temi dominanti diversi ma per confondersi con essi in un viluppo pressoché inestricabile. Tre, oltre questo, sono i punti piú palesi di attrazione: il doloroso risorgere alla vita « sociale » della cameriera ladra che s'era lasciata soggiogare dal cinismo dell'uomo senza scrupoi e senza ideali, e perciò fuori della società quasi — diremmo — per un vizio costituzionale; le ambizioni, l'inquietudine, la profonda e istintiva amoralità della mondina gradualmente spinta al disprezzo della vita che conduce e al tradimento, per viltà e cieco abbandono all' « uomo forte »; l'insoddisfazione e l'amarezza venata di fatalismo del soldato che sente di essere su una strada falsa e che non sa raccogliere coscientemente le proprie energie per costruirsi una nuova vita. Tutto ciò è innestato nella condizione ambientale e psicologica di un intero piccolo mondo scoperto da De Santis con quello stesso acume che lo condusse a vivere la sua prima esperienza registica fra i contadini dell'Emilia: il mondo delle risaie vercellesi.

Giudicherebbe affrettatamente e commetterebbe certo un marchiano errore chi dicesse che i temi (e con questi, i personaggi) sono sostanzialmente estranei all'ambiente, ma è certo del pari che fra i primi e il secondo non esiste un rapporto di assoluta necessità tale da consentire l'elaborazione di un'opera saldamente unitaria. Per cui non poche volte il paesaggio sembra vivere di vita propria e schiacciare con la presenza gli esili fili del racconto (con questo non si vuol dire, però, che De Santis lo intenda in funzione decorativa né che si compiaccia di una sua esterna bellezza appiccicata al film; egli lo impiega piuttosto in un largo senso documentario cercando di metterne in luce tutte le riposte possibilità espressive). I personaggi, ad ogni modo, fanno sempre l'effetto di non essere natural-

mente fusi con l'ambiente e di non costituire quell'unico e necessario riflesso che l'opera richiederebbe, ma di esser vistati — per dir cosí — incastrati a viva forza e di subirne quindi un'influenza mediata e generica. Pur non essendo completamente falsi e assurdi, essi non risultano mai pienamente giustificati e le loro azioni conservano un residuo di stonatura e di gratuità.

L'unico a cadere in pieno, nello stonato e nel gratuito, tanto da assumere una fisionomia incertissima, è il sergente Marco. Ciò è sintomatico, poiché questo personaggio fittizio rappresentava per De Santis un motivo nuovo, non ancora compreso nella sua concezione del mondo. Questa esperienza — che ai motivi rigidamente definiti dei personaggi « sociali » (coloro che avvertono la forza della solidarietà e vi si adeguano) e dei personaggi « antisociali », passibili o no di redenzione (il reduce di *Caccia tragica,* Walter in *Riso amaro*) gli ha fatto aggiungere una situazione mediana, né sociale né antisociale ma « asociale », (indifferente ed estranea alla solidarietà, ma non nemica) — questa esperienza, dicevo, si risolve in un insuccesso perché non è stata ancora abbastanza maturata. Ma non è chi non veda che essa può aprire interessanti prospettive alla visione del regista, guidandola verso una maggiore completezza della rappresentazione del reale e facendola in un certo senso uscire (o aiutandola ad uscire) dalla troppo rigida schematicità in cui s'è indugiata finora. Per il momento, questa posizione è allo stato puramente intenzionale, e in *Riso amaro* si esprime con parole che sanno di artificio (si ricordi l'incontro del sergente con Francesca, dopo che la donna è stata assalita dalle « regolari »: « Con questa faccia — dice Marco — non c'è niente da fare: ognuno ha il proprio destino ». Sono parole che, pronunciate da un attore troppo poco padrone dei suoi mezzi espressivi per essere spontaneo e credibile, acquistano persino un tono ridicolo.).

Il conflitto tenderebbe, nella migliore delle ipotesi, a risolversi secondo lo schema consueto in De Santis (tra forze « sociali » e forze « antisociali », tra Francesca e Walter) se non fosse complicato dalla storia di Silvana, che risulta un po' conclusa in se stessa e che vuole esprimere alcuni caratteri secondari della realtà attuale (i caratteri che costituiscono lo sfondo della « socialità »: una sensualità un poco torbida, l'attrazione che esercitano su animi deboli o immaturi certe forme di divertimento, il desiderio di « avventure meravigliose » fomentato da quel sognare ad occhi aperti cui si presta acconciamente l'ingenuità dei giornali a fumetti, il miraggio del lusso, della vita facile, ecc.). Ma, poiché ciò non è possibile per le ragioni che si sono dette, la già complicata e astrusa struttura ideologica del film si complica ulteriormente e il personaggio di Silvana, lungi dal chiarire gli intendimenti del regista, annebbia ancor piú le idee. Si aggiunga, per contro, che De Santis ha cercato di supplire (molto spesso riuscendovi ottimamente) alle manchevolezze del personaggio con una minutissima caratterizzazione esterna, che va dalla sottoveste e dalle calze nere alla fotografia incollata sul muro ed al grammofono. Il fisico di Silvana Mangano è inoltre sfruttato nella piú ampia misura possibile, con un'insistenza che addirittura rasenta il compiacimento fine a se stesso. Ben scarso rilievo ha, a suo confronto, il personaggio di Walter e proprio per quell'astratta esasperazione dei motivi con la quale il regista si è illuso di caratterizzarlo: tutte le sue qualità negative sono portate all'ennesima potenza ed hanno un peso assoluto (cosí si potrebbe anche spiegare la mediocrissima prova di Vittorio Gassmann che combatte vittoriosamente la sua battaglia per annientare l'umanità del personaggio). Relativamente piú limpida — se si può parlare di limpidezza in questo caso — è la figura della cameriera ladra che a contatto del lavoro in risaia si crea una nuovo coscienza della vita e riacquista l'onestà perduta, sia perché essa è l'espressione piú diretta del credo sociale di De Santis, sia anche grazie alle qualità di attrice possedute dall'americana Doris Dowling, la quale si distingue nettamente dal complesso alquanto dilettantesco della *cast.*

Non si scopre nulla dicendo che De Santis è un potente narratore (il piú potente, forse, del cinema italiano), ma è senz'altro doveroso riconoscere che le qualità già manifestate in *Caccia tragica* trovano in *Riso amaro* una formidabile conferma. Molte sono le sequenze che andrebbero citate (e che in uno studio particolare sui mezzi espressivi del regista potrebbero essere analizzate piú a lungo), ma per ora basterà ricordare le piú significative. V'è, poco dopo l'inizio del film, il lungo episodio del lavoro delle mondine e della sollevazione delle « regolari » contro le « clandestine », che raggiunge una sua impeccabile efficacia narrativa ed offre un notevolissimo esempio di contrappunto visivo-sonoro impiegato con la necessaria stringatezza. A questo può far riscontro, su di un piano analogo e nello stesso ambiente ma (se possibile) con una aderenza ancora maggiore alla situazione esposta, l'altro episodio della risaia in cui le mondine tornano al lavoro e Gabriella abortisce sulla proda di un fosso. Nell'ultima parte della sequenza i valori figurativi prendono il sopravvento a poco a poco, senza forzature, e chiudono l'episodio nella cornice — indubbiamente appropriata — d'una solennità quasi tragica.

Degno di rilievo è l'inserimento del ritmo musicale del « boogie-woogie » in quella che, se fosse possibile considerarla come un tutto perfettamente conchiuso e autonomo, sarebbe la piú bella sequenza del film: il secondo incontro di Walter e Silvana durante il ballo serale in risaia. Il « boogie-woogie » scandisce un tempo narrativo di eccezionale potenza e determina un sottilissimo gioco di espressioni senza che gli attori debbano pronunciare una sola parola. Virtuosistico invece è gran parte del finale, non escluso il ritmo creato dal montaggio per analogia nelle sequenze parallele del furto del riso e dell'allagamento dei campi. Ma dove il virtuosismo precipita in una specie di adorazione di se stesso e si risolve nella contemplazione raffinata di inutili orrori, è nella sequenza della macelleria: formalmente rigorosi, la scelta delle inquadrature ed il loro montaggio ottengono un risultato di puro artificio, sostanzialmente staccato dal senso implicito (o intenzionale) della scena.

The Great Champion

(*Il grande campione*) - *origine*: U.S.A., 1949 - *produzione*: United Artists - *distribuzione*: Artisti Associati - *regía*: Mark Robson - *sceneggiatura*: Carl Foreman, *basata sul racconto " Champion " di* King Lardner - *musica e canzoni*: Dimitri Tiomkin - *fotografia*: Frank Plener - *scenografia*: Edward C. Boyle - *attori*: Kirk Douglas (il campione), Marilyn Maxwell (l'amica di Johnny), Arthur Kennedy (il fratello di Midge), Paul Stewart (il manager), Ruth Roman (la moglie), Lola Albright, Louis van Rooten, John Day, Harry Shannon.

C'è da tempo la tendenza a sopravalutare i film di questo genere: voglio dire i film che si presentano in una veste dignitosa e corretta, senza troppe pretese di successo commerciale ma nello stesso tempo sostenuti da una buona impostazione drammatica e da un sicuro mestiere. L'industria cinematografica americana può contare ogni anno su un certo numero di tali opere, e diremo che se ne serve per difendere un suo antico prestigio all'estero: non tanto, si capisce, presso le folle quanto presso le minoranze intellettuali che su questa base sono ancora disposte a farle credito. Di solito, si tratta di derivati piú o meno diretti dal filone realistico-documentario della guerra e del dopoguerra che potrebbe grosso modo far capo al tentativo di indagine umana e sociale (ma in senso alquanto generico) di un Jules Dassin o di un Crane Wilbur e alle inclinazioni « cronistiche » dell'ultimo Hathaway.

Il piano non è quello dell'arte, e nemmeno quello del realismo inteso come cosciente approfondimento di una situazione tipica e attuale. Con questo non is vuol dire che il cinema americano non abbia compiuto sforzi, anche notevoli, in tale direzione; si afferma semplicemente che film come *The Great Champion* restano ad un lipiú basso e formano una specie di

sottosuolo tematico il quale, se può riuscire accetto per le non disprezzabili qualità dette in principio, non è mai fonte di grandi emozioni e di scoperte importanti. Servirà, piuttosto, questo sottosuolo, a fornire al critico gli elementi necessari per la definizione di un clima e di un'aspirazione secondari del cinema statunitense, ma abbastanza indicativi. Qualcuno, però, tenendo gli occhi troppo fissi sul grigiore e la nullità spirituale della gran massa della produzione americana, si sente in dovere di segnalare — con un rilievo che alla resa dei conti appare sproporzionato — tutti i tentativi che, nell'ambito del comune mestiere, esulano dagli eterni *Leitmotive* del commercio e del successo spettacolare.

The Great Champion non merita davvero tanto onore. Questa recente fatica del regista canadese Mark Robson (autore di un ben altrimenti significativo *Home of the Brave*) è imperniata sulla biografia del pugile Midge Kelly, notissimo negli Stati Uniti. Ha la pretesa di essere « una storia vera », suppergiú come l'aveva — per citare un solo esempio — *Call Northside* 777 di Hathaway. In piú vuole pacatamente dimostrare una tesi di qualche interesse umano: gli effetti disastrosi cui può condurre, in temperamenti emotivi e superficiali, la smodata ambizione. Si tratta, in definitiva, della condanna d'una delle forme piú caratteristiche e dolorose di egoismo, che trova nel personaggio di un pugile e nell'ambiente della società americana un terreno adatto sul quale far presa. Ma, come si è detto, non è il caso né di sopravalutare questi punti sociali né di scorgere nel film un mordente espressivo che esso è ben lungi dal possedere.

L'ambiente in cui si svolge la vita del campione, l'atmosfera di continua e artificiosa tensione nella quale egli gradatamente si immerge, quasi per caso e senza una precisa coscienza dei rischi che essa comporta, i loschi retroscena di ogni incontro, l'ingerenza continua delle forze misteriose dell'affarismo son tutti elementi che il film cerca di analizzare con la maggior possibile obiettività, pur senza riuscire ad afferrarne totalmente il significato ed a scoprirne le cause. Preso per ciò che vuol essere, il film di Robson offre buoni motivi di interesse psicologico, accentrati essenzialmente nel protagonista (al quale Kirk Douglas ha prestato una maschera efficace ed una recitazione piú che corretta) e nel principale personaggio femminile, quello della moglie (Ruth Roman si dimostra, alle prese con una parte lineare ma non facile, una promettente attrice).

The Third Man

(*Il terzo uomo*) - *origine*: U.S.A., 1949 - *produzione*: London Film - *presentato da*: Alexander Korda e David O. Selznick - *distribuzione*: Minerva Film - *produttore e regista*: Carol Reed - *soggetto*: Graham Greene - *sceneggiatura*: Graham Greene - *scenografia*: Vincent Korda e John Hawkesworth - *fotografia*: Robert Krasker - *attori*: Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles, Trevor Howard, Paul Hörbiger, Siegfried Breuer, Erich Ponto, Ernst Deutsch.

Gran parte dell'attività dello scrittore inglese Graham Greene è dedicata al cinema. Quasi tutti i suoi romanzi sono ridotti per lo schermo, con la diretta collaborazione dell'autore che ha dimostrato un acuto senso del mezzo cinematografico. Il fatto poi che il cinema lo abbia interessato e lo interessi sotto varie forme (al lavoro di sceneggiatore egli ha spesso abbinato quello di critico, sulle colonne del londinese *Spectator*) denuncia l'esistenza di una particolare inclinazione che riguarda da vicino la materia stessa delle sue opere. In Greene è sempre rintracciabile un attivo interscambio fra cinema e letteratura e, allo stesso modo che numerosi film recano l'impronta della sua ispirazione, tutti o quasi tutti i suoi romanzi risentono di un clima che sta a mezza strada fra le due attività e porta evidenti i segni di una concezione strutturale prettamente filmica. Questa seconda faccia della sua opera potrebbe costituire un interessante capitolo della storia dei rapporti fra il cinema e la letteratura.

Ad ogni modo — poiché qui ci inte-

ressa studiare il procedimento inverso dalla letteratura al cinema, anche se ci rendiamo conto che la distinzione è piuttosto artificiosa e dipende da ragioni di comódità espositiva — dei film ispirati direttamente o indirettamente da Graham Greene dobbiamo almeno citare i seguenti: *This Gun for Hire* (Il fuorilegge, 1942), regía di Frank Tuttle, *Ministry of Fear* (Il prigioniero del terrore, 1944), regía di Fritz Lang, *The Fugitive* (La croce di fuoco, 1947), regía di John Ford e *The Fallen Idol* (L'idolo infranto, 1948), regía di Carl Reed. E' un'antologia già abbastanza varia per poter stabilire che l'influenza dello scrittore inglese si è esercitata in parecchie direzioni, e su registi di formazione culturale diversa. Dal Fritz Lang del periodo piú deteriore al Ford polemico che condanna vigorosamente le persecuzioni religiose, al Reed che imposta un sottile conflitto psicologico sulle esperienze di un bambino (per non parlare dello strano connubbio fra psicanalisi e indagine sociale cui diede effimera vita il Tuttle), il divario è notevole e ci si troverebbe imbarazzati ad istituire un confronto tra un film e l'altro. Ciò non toglie però che in tutti questi film (eccettuato soltanto *The Fugitive* e non completamente) si possano scoprire alcuni motivi ricorrenti, la cui paternità va attribuita a Graham Greene senza ombra di dubbio. Il gusto di un ritmo quasi ossessivo impresso all'azione e dal quale i personaggi sono irrimediabilmente travolti, il procedimento narrativo basato su una meccanica dosatura dei colpi di scena secondo la tecnica del « giallo », le velleità di indagine psicologica che sovente si risolvono in divagazioni estranee alla « verità » umana dei personaggi, sono tra questi. Oltre a ciò bisognerà ancora tener conto della posizione ideologica del Greene, che con grande approssimazione si è soliti chiamar cattolica: a parte ogni riserva sull'esattezza dell'attributo, è indiscutibile che in lui i problemi morali, sotto la forma piú schematica della contrapposizione fra il bene e il male, riescono singolarmente vivi (a tal proposito si consideri prima di ogni altro l'esempio di *The Fugitive*).

In questo *The Third Man* l'influenza di Graham Greene è schiacciante. Il film ha, superficialmente, l'aspetto di una somma delle qualità positive e negative (le seconde piú numerose delle prime) che lo scrittore-sceneggiatore ha sino a questo momento rivelato in campo cinematografico. Carol Reed, ormai lontanissimo dalla fruttuosa esperienza di *Odd Man Out* (1946) e quasi dimentico delle necessità fondamentali di quella sua particolare forma di realismo, non ha esitato ad accettare per la seconda volta una collaborazione che insensibilmente lo sta spingendo (come già dimostrava *The Fallen Idol*) verso un inutile e vacuo accademismo. Ne *Il terzo uomo*, breve romanzo poliziesco che non esce dalla mediocrità, Greene racconta l'avventura di un modesto scrittore americano nel caotico ambiente internazionale della Vienna del dopoguerra. Può darsi che nell'immaginare questa storia bislacca egli abbia anche agito sotto l'impulso delle sue preoccupazioni morali, ma sarebbe francamente impossibile dar credito a certe larvate intenzioni che non incidono sulla sostanza del romanzo. Per parte sua Carol Reed s'è ben guardato dal tentare di metterle in luce: forse perché non lo interessavano, o forse (e mi pare si debba propendere per questa seconda ipotesi) perché giudicò impossibile dar corpo a dei fantasmi in un film nato da presupposti totalmente differenti.

Ha finito per attenersi al romanzo con una relativa fedeltà. I personaggi li ha schizzati secondo gli schemi preparati dal Greene, soprattutto per quanto riguarda il protagonista (ecco, per esempio, il ritratto dello scrittore nel romanzo: « Quando vidi la prima volta Rollo Martins — la narrazione è fatta in prima persona dal maggiore Calloway — scrissi questo appunto per il mio schedario personale: in circostanze normali un simpatico ragazzo. Beve troppo e potrebbe provocare incidenti. Non si è mai veramente maturato: cosí si spiegava forse la sua idolatria per Harry Lima »). Alquanto mutati — a parte alcuni elementi accessori nell'ambientazione e nella successione dei fatti (nel romanzo l'azione si svolge d'inverno con la neve, nel film durante l'autunno avanzato) —

sono i rapporti fra Martins ed Anna, e la loro conclusione. Nel romanzo l'azione è suggellata da un lieto fine: « Lo guardai inseguire col suo lungo passo la ragazza. La raggiunse e proseguirono affiancati. Lui le disse una parola, sono sicuro. Fu come la fine di una storia, senonché prima che uscissero dalla mia visuale lei gli aveva infilato il braccio nel braccio, e di solito le storie cominciano cosí ». Nel film, Martins aspetta la ragazza al fondo del viale del cimitero, ma non riceve da lei nemmeno uno sguardo. Dopo la morte di Harry che egli stesso ha provocato facendolo cadere nel tranello della polizia fra i due si è aperto un abisso. Martins sa che sarebbe inutile tentare di fermarla. Conclusione, a dire il vero, perfettamente logica e giustificata.

Con una simile materia da trattare, Carol Reed ha fatto leva sulla superficiale efficacia emotiva del racconto, e ne ha accresciuto la complessità e la sottigliezza. Il film gli si è trasformato (non v'era del resto altra soluzione possibile) in uno spettacolare esercizio stilistico, dal quale è assente anche il minimo tentativo di approfondire le situazioni umane che via via si presentavano. Lo sfoggio di abilità tecnica, l'impiego di trovate visive e sonore di squisita lega formale, lo sfruttamento intensivo del materiale plastico onde ottenere tutti gli effetti di suggestione consentiti dal racconto, indicano che in Carol Reed si va facendo strada una sintomatica propensione per una astratta formula di « cinema cinematografico » ormai catalogabile fra i pericoli piú gravi cui possa andare incontro un regista. Da questo all'estetismo il passo è piú breve di quanto non si creda: una cosa è il cosciente uso di un linguaggio cinematografico alieno da ibride concessioni, un'altra, e ben diversa, è la passiva accettazione di un concetto teorico disancorato dalla sostanza espressiva alla quale deve riferirsi.

Tutto compreso in questo suo sforzo, Carol Reed non si è accorto di rifare molte volte il verso non solo a se stesso (le fughe e gli inseguimenti attraverso la città ricordano immediatamente *Odd Man Out* ed alcune sequenze di *The Fallen Idol*) ma anche a registi come Fritz Lang, che sembrerebbero lontani dal suo mondo. Ed il fatto non è poi tanto strano se si tiene presente ciò che si diceva a proposito dell'influenza di Graham Greene, il quale ha certamente esercitato — in questo come in altri casi — la funzione di « ponte di passaggio » fra diverse personalità registiche, contribuendo non poco ad inquinarle. Inoltre, penso che non si sia molto lontani dal vero affermando che la collaborazione di Orson Welles non si è limitata al campo della recitazione ma ha in alcuni punti (e spiccatamente nella sequenza finale dell'inseguimento attraverso i canali delle fognature) sconfinato nel terreno della regía. Non è immaginabile infatti che soltanto per una fortuita coincidenza gli episodi risolutivi dell'azione palesino una costruzione ed un ritmo non dissimili da quelli riscontrati in *The Stranger*. E' stato infine già notato come la caccia del criminale nel collettore delle fogne viennesi richiama alla memoria anche un'analoga sequenza di *He Walked by Night* di Alfred Werker.

Nell'abbondante schiera di espedienti sonori disseminati lungo il film, un posto a parte toccherebbe alla musica, basata su due facili temi eseguiti da un unico ed inconsueto strumento (una cetra), senonché anche questa trovata si risolve — come tutte le altre — in una stucchevole ripetizione di effetti che non assolvono mai ad una precisa funzione espressiva: al piú suscitano la curiosità del primo momento.

Attori di molti paesi sono stati raccolti per questo film, dagli americani Joseph Cotten e Orson Welles, all'inglese Trevor Howard, dall'italiana Alida Valli agli austriaci Paul Hörbiger e Sigfried Breuer, ai tedeschi Erich Ponto ed Ernst Deutsch. Non si può dire che siano tutti sullo stesso piano né che il loro affiatamento sia perfetto. Cotten e Howard riescono quasi sempre efficacissimi con la loro infallibile compostezza, la Valli resta alquanto in ombra e non dà prova di particolari doti, Welles piú contenuto del solito disegna assai bene il personaggio equivoco di Harry Lima, gli austriaci ed i tedeschi sono quasi sempre eccessivi ed un po' macchiettistici.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

I tipi nazionali come sono presentati da Hollywood

Riportiamo integralmente dalla rivista Public Opinion Quarterly *(Primavera* 1949, *vol. XIII num.* 1) *per il suo particolare interesse il seguente saggio, che la rivista stessa presenta con queste parole*: « *Hollywood, come del resto qualunque industria cinematografica nazionale, guida e al tempo stesso segue la sua opinione pubblica. Nel rappresentare il carattere degli stranieri, essa rispecchia quelli che ritiene siano gli atteggiamenti popolari del momento, ma al tempo stesso trasforma questi atteggiamenti spesso vaghi, in concrete immagini. Questo procedimento è messo in somma evidenza dal modo come i film americani hanno rappresentato il tipo del britannico e del russo dal* 1933 *circa a oggi. Le immagini che ci facciamo dei popoli stranieri sono un composto di fattori oggettivi e soggettivi, e Hollywood può contribuire notevolmente alla comprensione fra i popoli mediante un accrescimento del fattore oggettivo nel suo modo di trattare i personaggi stranieri, entro quel limite che sia consentito dall'opinione pubblica corrente.*

Quello che segue è uno degli " studi-piloti " che sono stati fatti in correlazione col piano dell'UNESCO per l'indagine sugli stati di tensione internazionale.

L'Autore è ben noto come uno psicologo sociale specializzato nell'analisi dei significati sociali e culturali del film. Il suo studio analitico sul film tedesco, Da Caligari a Hitler, *fu pubblicato dalla Princeton University Press nel* 1947 ».

L'UNESCO ha intrapreso l'indagine sul carattere degli stati di tensione internazionale che nuocciono all'intesa fra i popoli. Fa parte di questo « Tensions Project » un'analisi delle « concezioni che i cittadini di una nazione hanno circa la nazione propria e le altre ».

Sembra invero probabile che la comprensione internazionale dipenda fino a un certo punto dal carattere di tali concezioni — soprattutto se queste si affermano con dei mezzi di comunicazione di massa. Fra questi mezzi, il film è forse il piú potente.

Se dobbiamo studiare i caratteri nazionali quali ci sono presentati nei film, ci troviamo subito di fronte due vaste zone di ricerca. In qual modo i film di una data nazione rappresentano la propria nazione? E come rappresentano le altre? Il primo problema, sempre piú trattato dalla pubblicistica corrente, può esser qui lasciato da parte, in favore del secondo, che sembra piú importante ai fini dell'indagine voluta dall'UNESCO. E' un problema nuovo, che non è stato ancora proposto in modo generale. Assieme a molti altri problemi simili, esso è venuto a fuoco soltanto ora che un governo mondiale appare come una possibilità, e una dominazione mondiale come una minaccia. Solo ora, in realtà, il fine di una reciproca comprensione ottenuta mediante la conoscenza ha cessato di essere un divertimento intellettuale, trasformandosi in un problema vitale per le democrazie.

Lo studio che segue non è affatto inteso a dare un'analisi comprensiva delle varie immagini filmiche che sono

state prodotte, e continuano ad esserlo, dai vari popoli del mondo nei riguardi l'uno dell'altro. Questo è uno « studio-pilota », e vuol solo preparare il terreno per un'indagine di questo genere, esaminando un piccolo settore di tutta la materia, ossia i personaggi inglesi e russi nei film americani di invenzione, successivi al 1933, circa (1).

Nel complesso dei film di invenzione vi sono due tipi che hanno minore importanza: i film che riguardano il passato degli Inglesi e dei Russi, e gli adattamenti filmici dei capolavori letterari del paese. Ciò non avviene perché tali film siano rari. Al contrario, Hollywood trova che l'Inghilterra Vittoriana è attraente e che Caterina di Russia è divertente. Inoltre, spesso si sente obbligata a sostituire al divertimento ciò che crede essere la cultura, e perciò si affanna a sfruttare i drammi di Shakespeare e i romanzi di Tolstoi, cercando di renderli, nel senso suo, divertenti (2). Certo, questi film storici e letterari costituiscono generi ben riconosciuti. E non negherò che contribuiscano a costituire le immagini filmiche dei popoli stranieri cui si riferiscono. Ma poiché riguardano eventi antichi, sono decisamente meno importanti ai fini del nostro studio che non i film riferentisi direttamente alla realtà odierna.

Di questi ultimi film, mi occuperò qui particolarmente: ossia, di quei film che presentano personaggi russi e britannici contemporanei, in situazioni della vita reale. Essi non sono certo mancati dal 1933 in poi. Penso, per esempio, a *Ninotchka* (1939), con gli scherzi che esso contiene alle spalle della mentalità sovietica, e a *Cavalcade* (1933), che segue le vicende di una famiglia inglese benestante per due generazioni. Le concezioni che si fa il film americano intorno agli Inglesi e ai Russi potranno essere ricavate nel modo migliore da simili commedie e drammi, trattati in modo piú o meno realistico.

Fattori oggettivi e soggettivi nelle immagini nazionali

Tanto nel caso degli individui che in quello dei popoli, la conoscenza reciproca può svilupparsi da uno stato di ignoranza ad una comprensione abbastanza adeguata. Per esempio, c'è una bella distanza fra ciò che l'Americano medio sa dei Giapponesi e le recenti rivelazioni di Ruth Benedict intorno al complesso dei motivi che determinano gli atteggiamenti e le azioni dei Giapponesi. Il suo studio, *The Chrysanthemum and the Sword,* segna un progresso notevole in fatto di oggettività; esso ci obbliga a sbarazzarci delle idee comuni e dei pregiudizi correnti che contribuiscono a formare la immagine media che ci si fa di quel popolo. Parlando in generale, ogni accrescimento di conoscenza di questo genere è come un avvicinamento fisico all'oggetto che vogliamo conoscere.

Tuttavia, questo avvicinamento rimarrà asintotico per due ragioni, una delle quali risiede nell'oggetto stesso. Un individuo o un popolo non è tanto un'entità fissa quanto un organismo vivente che si sviluppa secondo linee imprevedibili. Da qui la difficoltà dell'auto-identificazione. E' vero che le immagini successive del proprio carattere che vengono foggiate da un popolo, di regola, sono piú attendibili di quelle che esso produce intorno a un popolo straniero; ma nemmeno le proprie sono complete e definite.

L'altro ostacolo a una conoscenza perfetta, il solo che importi nel presente contesto, risiede in noi stessi. Noi percepiamo tutti gli oggetti in una prospettiva che ci è imposta dal nostro

(1) I film *di fatto* — documentari e notiziari — qui non saranno esaminati, sebbene spesso presentino figure ed eventi stranieri. Questo, non per diminuirne l'importanza, come mezzi di diffusione dell'informazione, ma solo in vista del fatto che essi quasi scompaiono in mezzo alla massa dei film d'invenzione. Tranne, forse, per la loro passeggera voga durante la guerra, i film *di fatto* appartengono ancora alla categoria degli spettacoli secondari, almeno negli Stati Uniti.

(2) Il prof. Robert H. Ball, di Queens College, sta preparando ora un esame generale delle innumerevoli versioni filmiche, americane ed europee, dei drammi di Shakespeare. In quest'opera egli intende studiare le differenze nazionali fra queste versioni, nonché i mutamenti che esse hanno subíto in ciascun paese col passare del tempo.

ambiente, oltre che da certe tradizioni inalienabili. Le nostre idee intorno a uno straniero riflettono necessariamente abiti di pensiero indigeni. Per quanto si cerchi di ridurre questo fattore soggettivo, come si deve pur fare nell'interesse di un'oggettività sempre maggiore, noi continuiamo tuttavia a guardare l'altro individuo da una posizione che, malgrado tutto, è sempre la nostra. E' altrettanto impossibile fermarsi in uno spazio vuoto quanto fondersi con un altro soggetto.

Ogni immagine che ci facciamo di un individuo o di un popolo è la risultante di un fattore oggettivo e di un fattore soggettivo. Il primo non può crescere all'infinito, e il secondo non può essere eliminato del tutto. Ciò che conta è il rapporto fra i due. Che la nostra immagine di un popolo straniero si avvicini al suo vero aspetto, o serva unicamente come mezzo di una espressione nostra — cioè, che sia piuttosto un ritratto oppure una proiezione — è cosa che dipende dalla misura in cui l'esigenza dell'oggettività vince la nostra soggettività ingenua.

Influenze del mezzo di comunicazione sul rapporto tra oggettività e soggettività

Il rapporto tra il fattore oggettivo e quello soggettivo varia col variare del mezzo di comunicazione. E' evidente che, nei limiti della parola stampata, l'oggettività può arrivare al suo limite. Anche nella radio, l'informazione oggettiva ha una parte considerevole, sebbene ostacolata da varie restrizioni, per lo piú inerenti alla natura di questo mezzo di comunicazione di massa. Ma, anche con tutti questi limiti, la radio rispecchia ogni accrescimento notevole che si verifichi nella conoscenza. Non dubito, per esempio, che lo sviluppo dell'antropologia moderna — determinata dalle necessità della guerra psicologica e dagli impegni del nostro paese negli affari internazionali — ha avuto un gran peso nel determinare certi programmi recenti della radio, nei quali si esaminavano le condizioni di vita in altri paesi, e, in particolare, si concentravano sul tema « I caratteri e gli ideali del popolo russo » (*You and the Russians*: cinque programmi radio del Columbia Broadcasting System — Opuscolo pubblicato dal C.B.S. I programmi furono radiodiffusi nel 1947).

E che diremo del film? I film d'invenzione di Hollywood sono prodotti commerciali intesi a un consumo di massa in patria e, possibilmente, fuori. Da questo fondamentale principio derivano conseguenze ovvie: Hollywood deve cercare di attrarre le masse senza mettere in pericolo certi precisi interessi. Poiché i costi di produzione sono cosí alti, deve cercare di evitare argomenti controversi, se non vuole rischiare perdite nella distribuzione. Questa ultima norma ha un significato importantissimo per ciò che riguarda la figurazione di personaggi stranieri, come è classicamente illustrato dall'insuccesso che subí in Germania nel dicembre del 1930, dopo poche rappresentazioni a Berlino, il film di Remarque, *All'Ovest niente di nuovo* (1930). Questo film, che accentuava l'umore anti - bellicista dei soldati tedeschi negli anni della guerra di trincea, suscitò violente proteste da parte dei nazisti, per cui il governo tedesco decise di sospendere l'ulteriore programmazione del film (1). Esperienze simili, fatte con film vagamente antifascisti in paesi neutrali poco prima della seconda guerra mondiale, hanno corroborato questa triste verità, che i popoli stranieri sono altrettanto suscettibili quanto i gruppi interni, professionali o d'altro genere. Perciò, l'industria del film « continua ad aver paura di presentare caratteri o situazioni in modo tale che possa offendere il suo mercato straniero attuale: perché dovrebbe mettere in pericolo una fonte di profitti? » (2).

Dunque, Hollywood si trova di fronte il problema di produrre dei film che attraggano le masse, e in particolare le masse americane. Si è già a lungo discusso intorno al modo come essa faccia fronte a questo compito. Molti sostengono che Hollywood, con l'appoggio della sua catena affiliata di sale

(1) S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, 1947, p. 206.

(2) Leonard W. Doob, *Public Opinion and Propaganda*, New York, Holt, 1948, p. 507.

di proiezione, riesce a vendere dei film che non danno alle masse ciò che queste realmente vogliono. Parrebbe, secondo questo punto di vista, che, assai spesso, i film di Hollywood ingannino e sviino un pubblico che viene indotto ad accettarli dalla propria indolenza e dalla travolgente pubblicità. Io non credo che questa opinione sia sostenibile. L'esperienza ci ha dimostrato che nemmeno i regimi totalitari riescono a manipolare in eterno l'opinione pubblica; e se questo è vero per loro, sarà tanto piú vero per una industria che, malgrado le sue tendenze monopolistiche, opera tuttavia nel quadro di una società a libera concorrenza. L'industria del film è costretta dal suo interesse a indovinare la natura delle tendenze di massa esistenti di fatto, e ad adattare ad esse i suoi prodotti. Il fatto che tale necessità lasci un margine aperto all'iniziativa culturale dell'industria non modifica la situazione. Certo, i pubblici americani ricevono ciò che Hollywood vuole che essi desiderino; ma, a lungo andare, i desideri del pubblico, acuti o latenti che siano, determinano il carattere dei film di Hollywood (1).

I pubblici determinano anche il modo in cui questi film rappresentano gli stranieri. Il fattore soggettivo in tutte codeste immagini è piú o meno identico alle nozioni che l'opinione pubblica americana possiede circa i popoli rappresentati. E' perciò altamente improbabile che una nazione che goda popolarità fra gli Americani medi venga presentata in modo sfavorevole; né dovremmo attenderci che nazioni attualmente impopolari vengano trattate con carità e benevolenza. Analogamente, le campagne filmiche pro o contro una nazione, con ogni probabilità, non verrano lanciate ove non possano sostenersi sfruttando forti atteggiamenti emotivi ambientali in loro favore.

Tuttavia, anche se si inchina a tali atteggiamenti, ciò non toglie che Hollywood possa di sua iniziativa offrire qualche informazione intorno ai popoli stranieri. E' ben vero che, di solito, vorremmo capire le altre nazioni perché ci preoccupiamo di raggiungere una comprensione reciproca; ma il timore o la sfiducia verso un certo popolo potrà indurci, con urgenza non minore, ad andare alla ricerca dei motivi che stanno dietro le sue aspirazioni. Il desiderio della conoscenza, che è un impulso interiore e, nell'essenza, indipendente, trae profitto sia dall'antipatia che dalla simpatia. Fino a che punto i film di Hollywood soddisfano questo desiderio? O, piú specificatamente: qual'è il rapporto tra il fattore soggettivo e quello oggettivo nelle immagini filmiche degli stranieri prodotte in America? E, fino ad ora, troveremo che questo rapporto è stato stabile, o avremo ragioni di assumere, per esempio, che le immagini del 1948 superino in fatto di oggettività quelle del 1933?

La valutazione che Hollywood fa del suo pubblico

Senza anticipare le risposte, desidero formulare un principio tratto dall'onnipotente motivo del profitto. Lo atteggiamento di Hollywood in ciò che riguarda la presentazione di elementi informativi di qualunque genere dipende in ultima analisi dalla valutazione che essa fa del modo come le masse degli spettatori risponderanno alla diffusione di quelle informazioni per il tramite dei film d'invenzione. Mi sembra importante, a questo riguardo, il fatto che l'industria del film definisca se stessa un'industria di divertimento — termine che, qualunque cosa voglia dire, non induce precisamente a considerare i film come dei dispensatori del sapere (né, del resto, come opere d'arte). Invero, c'è stata una diffusa tendenza, non solo a considerare il divertimento filmico come un riposo, ma anche a considerare ogni elemento istruttivo come un fattore indesiderabile. Questa formula del divertimento, sostenuta ancora nel 1941 nel film molto intellettuale ed elaborato, *I Viaggi di Sullivan* di Preston Sturges, si fonda sulla convinzione che, quando va al cinema, la gente voglia riposarsi; e implica altresí che il bisogno di riposo e la ricerca del sapere siano fra loro in contrasto anziché in un rapporto di mutua attrazione. Si intende che, come sempre accade con simili formule, esse caratterizzano un

(1) Per la trattazione di tutto il problema, vedi Kracauer, *op. cit.*, pp. 5-6.

clima mentale senza essere strettamente vincolanti. Molti film dell'anteguerra hanno evitato la consueta formula di Hollywood e hanno approfondito la nostra comprensione del mondo.

Solo dopo la fine della guerra le convenzioni ideologiche hanno subíto un cambiamento; e anche questo cambiamento dev'esser fatto risalire agli umori delle masse. Ispirati evidentemente da quel desiderio generale di informazione, che teneva dietro alla guerra, gli esponenti dell'industria esprimono oggi l'esigenza di film che uniscano il divertimento all'informazione. « I film », dice Jack L. Warner, « sono divertimenti — ma vanno anche molto piú in là di questo ». Ed egli conia il termine « divertimento *onesto* » per dare l'impressione di una Hollywood che sta combattendo per la verità, la democrazia, la comprensione internazionale, ecc. (1) Eric Johnston, Presidente della Motion Picture Association, sottoscrive questo giudizio con tutta la sua autorità. Nella sua dichiarazione, *Il diritto di sapere* — che interessa il problema nostro, benché si riferisca tanto ai film d'invenzione che a quelli di cronaca — egli sostiene che « il film, come strumento per diffondere la conoscenza e la comprensione fra i popoli, è alle soglie di una epoca di enorme espansione » (2).

Resta a vedere se il film americano abbia già oltrepassato questa soglia. Per quanto riguarda la scena strettamente domestica esso lo ha fatto — almeno, fino a un certo punto, e per il momento. Attaccando abusi sociali, certi film, come *I migliori anni della nostra vita* (1946), *Boomerang* (1947), e *Gentleman's Agreement* (1947) danno prova di un atteggiamento progressivo che senza dubbio molto deve alle esperienze del tempo di guerra (3).

Questi film riempiono ancora le sale, sebbene le istanze politiche, nel frattempo, abbiano indotto l'industria a sospendere questo orientamento. Forse che Hollywood ritornerà alla sua vecchia formula del puro divertimento? Per il momento, dobbiamo lasciare la questione in sospeso.

Elemento tempo

Quegli stranieri che si vedono sullo schermo americano non appaiono in modo consecutivo nei film che riguardano la vita contemporanea.

Gli Inglesi vennero rappresentati in molti film prebellici che si susseguirono da vicino. Fra questi, *Cavalcade* (1933), già citato, *Of Human Bondage* (1934), *Ruggles of Red Gap* (1935), *I Lancieri del Bengala* (1935), *Angelo* (1937), *Orizzonte perduto* (1937), *Un Americano a Oxford* (1938), *La Cittadella* (1938), *The Sun Never Sets* (1939), *Non siamo soli* (1939), *Rebecca* (1940), *Foreign Correspondent* (1940), e *Come era verde la mia valle* (1941). Non appena gli Stati Uniti entrarono in guerra, la frequenza dei film riguardanti in particolare la Gran Bretagna e il suo popolo aumentò, come dimostrano *La Signora Miniver* (1942), *The Pied Piper* (1942), *Journey for Margaret* (1942), *Le bianche scogliere di Dover* (1944), ecc.

Questa corrente s'interruppe immediatamente dopo la guerra. Da tutto quello che io ne so, la generazione britannica del dopoguerra sarebbe inesistente nel medio cinematico, se non fosse per il *Il Caso Paradine* (1948), una storia di omicidio che non ha nessun riferimento ai problemi dell'ora, e il melodramma di spiriti internazionali *Espresso per Berlino*, che fu programmato nel maggio del 1948. Tra il 1945 e il 1948 c'è stato un vuoto, in mezzo al quale si trovano solo pochi film su argomenti che appartengono esclusivamente al passato: *Cluny Brown* (1946) di Lubitsch, satira di atteggiamenti prebellici, del mondo elegante o meno; *So Well Remembered* (1947) cronaca a sfondo sociale della vita di una piccola città fra le due guerre; *Ivy* (1947); *Moss Rose* (1947), e *So Evil my Love* (1948). Gli ultimi tre erano drammi sensazionali che avevano per scena l'Inghilterra del prin-

---

(1) J. L. Warner, « Quello che Hollywood non è », foglio pubblicitario edito dallo *Hollywood Citizen News and Advertiser*, 1946.

(2) *Motion Picture Letter*, Edito dal Comitato per la pubblica informazione dell'industria cinematografica, giugno 1946, vol. 5, n. 6.

(3) Vedi Kracauer, « Quei film che hanno una morale », *Harper's Magazine*, Giugno 1948, pp. 567-572.

cipio del secolo, se non prima. Sebbene tre anni non possano essere un lungo periodo, questo disinteresse continuato per il presente sembra tuttavia un po' strano.

Nel terzo decennio del nostro secolo, i Russi contemporanei erano meno in evidenza degli Inglesi, senza essere però del tutto trascurati. Ho già ricordato *Ninotchka* (1939). Altri film del periodo furono *Tovarich* (1937), *Corrispondente* X (dicembre 1940). Durante la guerra quando Stalin si uní agli Alleati, Hollywood non permise che nessuno lo superasse nelle sue presentazioni lusinghiere dell'eroismo russo. *Missione a Mosca, Miss V. from Moscow, La Stella del Nord, Three Russian Girls, Song of Russia,* — una vera fioritura di film filo-russi — invasero le sale cinematografiche nel 1943 e 1944.

Poi, esattamente come nel caso degli Inglesi, i Russi scomparvero per tre anni. Scomparvero in modo ancor piú completo degli Inglesi, poiché non ricordo un solo film, anche di media importanza, da quando Lubitsch risuscitò Caterina II (*Scandalo a Corte,* 1945) che abbia trattato della loro letteratura o del loro passato. Naturalmente, non tengo conto del « Russo matto », che ricomparve in *The Spectre of the Rose* (1946); questo stereotipo molto popolare fra i pubblici americani — di solito, un artista nato in Russia e rifugiatosi in Occidente, — nel complesso è un personaggio che si è troppo estraniato dal suo paese di origine per poterlo identificare con un cittadino sovietico. E' vero che i Russi erano rari anche nei film pre-bellici, ma in quei giorni essi non venivano presentati nemmeno attraverso altri mezzi di divulgazione. Se ci meravigliamo della assenza della Russia Sovietica sugli schermi del dopoguerra, lo si deve al fatto della loro onnipresenza, in questo periodo, nei discorsi della stampa. Tra il 1945 e il 1948 sembrò che solo il film fosse inconsapevole di questa ossessione della massa.

Che Hollywood, nell'ignorare cosí i Russi, si sia comportata in modo conforme ad uno schema costante è dimostrato dal suo silenzio, egualmente rimarchevole, per quello che riguardava i nazisti negli anni precedenti al 1939. Non è che la Germania abbia avuto una parte di una qualche importanza nei film americani anteriori al 1933. Tuttavia, proprio negli anni critici 1930-1934 due film di grande importanza si concentrarono su di essa: *All'Ovest niente di nuovo* e *Little Man, What Now?* (*E adesso, pover'uomo*) (1934), che era un adattamento del romanzo pre-hitleriano di Hans Fallada, relativo alla disoccupazione in Germania. A quanto sembra, Hollywood aveva cominciato a interessarsi un pochino delle cose tedesche. E che successe poi? Negli anni seguenti Hitler era argomento di scritti e discorsi dovunque, ma non sullo schermo. Se non mi sbaglio, in questo intervallo apparvero solo due film in cui figurassero dei tedeschi: *The Road Back* (1937) e *Three Comrades* (1938). Entrambi erano adattati da romanzi di Remarque, il cui nome attirava il pubblico, ed entrambi si svolgevano nei primi tempi della Repubblica di Weimar, già morta e sepolta quando i film furono presentati.

I periodi in cui sembra saggio tacere.....

Questo silenzio momentaneo intorno a certi popoli in certi periodi può venire spiegato soltanto riferendosi a quei fattori che intaccano la produzione commerciale dei film. E' importante ricordare che la Germania prebellica come la Russia postbellica hanno suscitato appassionati dibattiti negli Stati Uniti. Prima della guerra il paese era diviso fra isolazionisti e interventisti; subito dopo la guerra esso dibatteva accanitamente il problema se gli S. U. dovessero essere duri o dolci nei loro rapporti col Cremlino. Io credo che, in entrambi i casi, l'atteggiamento evasivo di Hollywood si spieghi con questa divisione dell'opinione pubblica. Come ho già accennato, Hollywood è cosí sensibile ai rischi economici che, quasi automaticamente, evita di toccare un qualunque punto controverso. La Germania e la Russia erano tabú perché « argomenti scottanti »; e rimasero argomenti scottanti fino a tanto che tutti continuarono a discuterne e che una sistemazione decisiva di questo dibattito, che si svolse in tutto il paese, non apparve alle viste. I due argomenti *benché*

facessero presa sullo spirito americano scomparvero presto *a causa* di ciò.

Nei riguardi dei rapporti anglo-americani non c'è stato nessun dibattito di questo genere. Perché, allora, tanta scarsezza di film relativi ai Britanni del dopoguerra a Hollywood? Se teniamo conto dell'effetto che hanno gli atteggiamenti della massa sul contenuto del film, può ben darsi che questa scarsezza derivi dal disagio con cui gli americani contemplano il regime laburista in Gran Bretagna. Il loro disagio è comprensibile, poiché ciò che ora accade in Gran Bretagna comporta una sfida alla fede americana nella libera iniziativa e nelle sue particolari virtú. Perciò, negli Stati Uniti, qualunque discussione delle cose britanniche, con ogni probabilità, porta con sé un dibattito intorno ai vantaggi e svantaggi del sistema di vita americano. Ma, una volta avviato un simile dibattito, non sapete mai dove vi può condurre. Tutta la faccenda è estremamente delicata e complessa, e credo che sia per tali ragioni che i produttori di Hollywood oggi trascurano, forse inconsciamente, gli Inglesi viventi, e si occupano invece dei loro meno problematici antenati (1).

....e quelli in cui si parla chiaro

Può accadere che questi periodi di silenzio finiscano all'improvviso, con tutta la loro timidezza da mimosa, cedendo il passo a una franchezza senza inibizioni. Nell'epoca prebellica, gli anni 1938-39 segnarono il cambiamento della corrente. Proprio nel momento in cui la crisi europea raggiungeva il colmo, lo schermo americano si accorse delle potenze dell'Asse e dei loro credi. *Blockade* (1938, produzione Walter Wanger), dette inizio a questa corrente. Esso denunciò lo spietato bombardamento delle città durante la guerra civile spagnuola, dimostrando chiaramente la sua simpatia per la causa dei « lealisti », che però non era mai nominata, cosí come non era nominato Franco, che era il malvagio del dramma. Ma ben presto Hollywood vinse anche queste esitazioni. *The Confession of a Nazi Spy* (1939), presentazione realistica delle attività naziste negli S. U., che apertamente stigmatizzava la Germania di Hitler e tutto ciò che essa rappresentava. Poi venne la guerra e i film anti-nazisti, meno realistici di quanto non fossero bene intenzionati, s'intensificarono sempre piú.

Durante quei fatali anni 1938-39 cominciarono a parlar chiaro anche altre industrie cinematografiche nazionali. I Francesi produssero *La grande illusione* (1938), che fece risorgere la prima guerra mondiale in uno spirito pacifista e *Doppio delitto nella Linea Maginot* (1939), i cui personaggi tedeschi erano del tutto indistinti. Sebbene entrambi questi film evitassero qualunque riferimento diretto alla Germania nazista, ne facevano tuttavia sorgere l'ombra gigantesca in modo efficace. Uno stratagemma simile fu usato da Eisenstein nel suo *Alexander Nevsky*, che fu presentato negli S. U. nel 1939. Rappresentando la disfatta che la Russia del XIII secolo aveva inflitta ai Cavalieri Teutonici, Eisenstein — e per suo tramite Stalin — ammonivano Hitler a non riprovarci.

Poco dopo la programmazione di *Blockade*, John C. Flinn, un corrispondente di *Variety*, metteva in evidenza l'interesse profondo che Hollywood aveva nel suo successo: « Dal suo successo finanziario dipendono i progetti di parecchi tra i maggiori studi, che fin qui hanno esitato ad affrontare soggetti che trattassero argomenti inerenti ai dibattiti economici e politici internazionali » (1). Questa affermazione di un esperto getta luce sui motivi che spinsero all'azione l'industria cinematografica. Malgrado le proteste di certi gruppi cattolici, *Blockade* fu finanziariamente un successo, e sebbene Hollywood avesse avuto la tentazione di produrre film antinazisti anche prima di *Blockade*, lo fece solo do-

---

(1) Ragioni piú immediate del comportamento di Hollywood posson trovarsi nella « guerra fredda » tra le industrie cinematografiche americane e britannica, e anche nel triste aspetto della vita in Gran Bretagna, poco attraente per uno schermo infatuato del fascinoso.

(1) J. C. Flinn, « L'industria del film segue *Blockade* come indizio delle reazioni agli argomenti controversi », *Variety*, 22 giugno 1938.

po che si fu assai bene assicurata che essi sarebbero stati accettati su scala nazionale. L'apparizione dei nazisti sullo schermo si ricollegava all'evoluzione dell'opinione pubblica negli Stati Uniti. Essi comparvero quando, dopo la disfatta in Ispagna e la caduta dell'Austria, i dibattiti irresoluti poterono considerarsi conclusi e superati. Senza dubbio, sussisteva l'isolazionismo; ma tutto il paese era acceso di indignazione contro i nazisti, e non c'era piú nessun dubbio che, un giorno o l'altro, il mondo avrebbe dovuto fermare Hitler e i suoi associati. Poiché questa convinzione era condivisa anche in Gran Bretagna, in Francia e altrove, Hollywood non si espose a un gran rischio esprimendo dei sentimenti cosí universalmente popolari.

Ciò che accadde nel 1939 si sta ripetendo nel 1948: dopo un indugio di tre o quattro anni, oggi i Russi cominciano a ricomparire sullo schermo americano, e in modo cosí altrettanto brusco come vi ricomparvero i Tedeschi. Le somiglianze tra *La cortina di ferro* del maggio 1948 e *La confessione di una spia nazista,* sono sorprendenti. Entrambi hanno per soggetto delle spie, e sono emozionanti: il piú recente narra le circostanze che condussero alla scoperta, nel 1946, di un'organizzazione spionistica diretta dai Russi nel Canadà. Il soggetto di tutti e due i film è dello stesso autore, ed entrambi sono narrati in modo documentario. Se tali somiglianze siano il sintomo di situazioni analoghe, come io credo lo siano, allora *La cortina di ferro,* con la sua esplicita ostilità verso il regime sovietico, indicherebbe che l'opinione pubblica americana è uscita dalla fase delle discussioni, ed è favorevole a un atteggiamento deciso verso la Russia.

La trattazione dei personaggi inglesi

Per molto tempo la Gran Bretagna e gli Stati Uniti hanno avuto fra loro un'alleanza fondata sulla comunità della razza, della lingua, dell'esperienza storica e della concezione politica. Gli scambi sono stati frequenti; si sono svolti processi di simbiosi. Per gli Americani gli Inglesi sono un popolo « *in-group* »; appartengono, per cosí dire, alla famiglia, mentre altri popoli — popoli « *out-group* » — non vi appartengono. Dove esistono vincoli cosí intimi, la conoscenza reciproca sembra una cosa ovvia. Perciò, ci si potrebbe attendere che le immagini filmiche americane dei Britanni fossero molto somiglianti.

Hollywood ha fatto di tutto per corrispondere a questa attesa. Molti film americani riguardanti gli Inglesi sono tratti dai loro stessi romanzi od opere teatrali; e la maggior parte di questi film sono stati ripresi sul posto, comportando ciò autentici palazzi inglesi, prati, e strade di Londra. Inoltre, è ben raro che una parte inglese importante in un film americano non venga assegnata a un attore nativo della Gran Bretagna.

Questa insistenza sull'autenticità e sul colore locale è venuta a vantaggio di film che trattano soggetti molto diversi: il patriottismo della classe media (*Cavalcade, La Signora Miniver*); la glorificazione dell'Impero (*I Lancieri del Bengala, The Sun Never Sets,* ecc.); i rapporti anglo-americani (*Ruggles of Red Gap*); le ideologie delle classi superiori (ancora *Ruggles of Red Gap,* poi *Angelo, Le bianche scogliere di Dover,* ecc); gli sport (*Un americano a Oxford*); problemi sociali come quello della posizione dei medici (*La cittadella*), o dei minatori di carbone (*Com'era verde la mia valle*); e cosí via. Conflitti strettamente personali prevalgono in *Of Human Bondage* e *Rebecca;* la vita dei collegi è rappresentata in *Addio Mr. Chips* (1939), film retrospettivo.

L'abbondanza dei soggetti produce una grande varietà di tipi. Direi che, presi tutti insieme, i film americani presentano una sezione trasversale del mondo inglese piú completa di quanto non facciano per qualunque altra nazione. Dai musicanti dei club notturni ai colonnelli tipo Kipling, dagli operai ai diplomatici, quasi tutti gli strati della popolazione sono presentati in qualche occasione, e in qualche modo. Fra questi tipi sono frequenti i gentiluomini ricchi e i loro valletti: una coppia che illustra insistentemente il rapporto tra il Lord e il maggiordomo, che è stato delineato in modo cosí attraente in *Ruggles of Red Gap.* Sia

detto per inciso che in ogni film intorno a stranieri i personaggi minori tendono ad essere piú rispondenti al tipo che non i protagonisti, perché sono costruiti in modo meno voluto.

In breve, e sostanzialmente, gli Inglesi sono presentati in un modo che corrisponde alla posizione eminente che essi hanno nelle tradizioni americane. Ne risulta un'immagine abbastanza completa dei loro tratti nazionali; immagine che, pur mettendo cosí spesso l'accento sullo spirito snobistico di casta, consente al pubblico di cogliere qualche rappresentazione dell'imperturbabilità e dell'ostinazione britannica, e dello spirito sportivo degli Inglesi. *I Lancieri del Bengala,* che dette inizio a una serie di melodrammi di cappa e spada — film che presentano una India o un'Africa che ricordano un pochino il Far West — mette in evidenza la bravura dei costruttori inglesi dell'Impero e dei loro soldati (1); *The Pied Piper,* in una scena divertentissima, presenta i componenti di un club londinese che fanno bello sfoggio dell'inclinazione nazionale all'eufemismo mentre i bombardieri germanici scaricano le loro bombe con enorme fracasso.

Questa presentazione della vita inglese da tanti lati fornisce nuova prova di come Hollywood s'interessi a che vari film prebellici siano riusciti a presentare questa vita assai fedelmente. Un caso esemplare di oggettività è *Cavalcade,* la ben nota versione filmica dell'opera di Noel Coward. Prima che questo film andasse in produzione coi suoi attori inglesi, il direttore di allora riprese tutta l'esecuzione teatrale sulle scene di Londra, in modo da non dover poi trascurare nessuna di quelle minuzie da cui dipende l'impressione che si tratta di cosa genuina. Gli sforzi ebbero successo: secondo un giudizio inglese, *Cavalcade* « convinse anche gli Inglesi piú scettici del fatto che la capitale del film americano, in certe occasioni, può produrre un film inglese molto migliore di quanti non ne

(1) Altri film di questa vena: *La carica dei 600* (1936), *Gunga Din* (1939), *The Sun Never Sets,* ecc.

abbiano saputo produrre finora gli studi inglesi » (1).

A questo punto, sorge il problema del rapporto tra il fattore oggettivo e quello soggettivo. Nel caso degli Inglesi, potremo forse trascurare il secondo? O piuttosto, l'esperienza dimostra forse che, a lungo andare, gli influssi soggettivi — influssi esercitati dagli atteggiamenti di massa degli Americani — hanno il sopravvento su quell'istanza dell'obbiettività di cui *Cavalcade* è un esempio cosí impressionante? Fin da ora voglio mettere in chiaro che tutte le precauzioni prese da Hollywood nell'interesse dell'autenticità non bastano a eliminare le distorsioni. Un canovaccio può essere inglese al cento per cento, e tuttavia, a cose fatte, lo ritroveremo in un film imbevuto dello spirito di Hollywood.

Né l'accuratezza ci sarà garantita dalla vista della Torre di Londra o di un castello Tudor; le riprese documentarie, come è dimostrato da molti film di propaganda e di cronaca, possono venire montate in modo tale da falsificare proprio quella realtà che era stata ripresa in modo veridico. Ma forse che gli attori inglesi non ci garantiscono una rappresentazione veridica della vita inglese? Non è cosí, e per due ragioni. Anzitutto, il modo come un attore appare sullo schermo deriva, non solo dalla sua recitazione, ma dai vari strattagemmi cinematografici usati nel costruire la sua questo argomento. E non fa meraviglia immagine sullo schermo, per cui vi saranno altri significati, diversi da quelli espressi dall'attore medesimo, che verranno espressi dall'immagine sua, e che sono l'effetto di quegli abiti e di quei sistemi tecnici. In secondo luogo sebbene un attore inglese sia, in qualunque circostanza, un Inglese potrà darsi che debba comparire in un film che suggerisce cosí poco il comportamento e i profili ideativi tipicamente inglesi da non dargli alcuna possibilità di renderli sullo schermo. In tali contesti, egli sarà neutralizzato. In altre parole, che la presentazione filmica di un popolo straniero sia o non sia convincente non dipende unica-

(1) Ernest Marshall nel *New York Times,* 9 aprile, 1933.

mente dal fatto che i personaggi che rappresentano quel popolo siano interpretati da attori del paese stesso. Ciò che conta di piú è, per cosí dire, la suscettibilità di tutto quanto il tema alle caratteristiche di quel popolo.

Lo « snob »

L'influsso dei preconcetti americani si manifesta nella scelta dei tratti di carattere inglesi. I film di Hollywood stabiliscono, in mezzo a quei tratti, una gerarchia, nella quale lo snobismo, come ho già accennato, figura in primo piano. Inseparabile dal senso della differenza di classe, lo snobismo pervade gli appartamenti della servitú in numerosi film, conferisce agli aristocratici dello schermo un'aria di inimitabile superiorità, circonda come un alone visibile tutti quegli Inglesi che, in base al copione, difendono avamposti coloniali o si mescolano ad Americani e Francesi, e si fa sentire dovunque, non solo nel modo di parlare, ma anche alle svolte decisive del dialogo. E' l'unica caratteristica britannica che i film americani non si stancano mai di riconoscere, mettere in ridicolo, perdonare e ripudiare, a seconda delle idee generali espresse dai vari film.

Non c'è dubbio che questo tratto esista nella realtà. La scrittrice inglese Margaret Cole, che è nemicissima dello snobismo, ammette tuttavia, nel suo articolo recente sullo *Harper's*, quanto segue: « I Britanni hanno un senso assai vivo della nascita e dell'educazione ricevuta da una persona: amano i titoli e gli onori, e amano conoscere persone che abbiano titoli ed onori... In maggioranza, sono abbastanza snob » (1) Eppure, questo non significa che gli Inglesi siano soprattutto degli snob. Come tutti gli altri popoli, essi hanno una struttura di carattere complessa; perciò, non è necessario che lo snobismo appaia come il loro tratto principale. In realtà, si potrebbe facilmente dimostrare che i film delle diverse nazioni hanno concepito la « inglesità » in modi del tutto diversi (1). Prendiamo per esempio il cinema tedesco: malgrado tutte le loro somiglianze superficiali, i Britanni dello schermo germanico non corrispondono affatto a quelli dello schermo americano. Quei film tedeschi del tempo di pace che in qualunque modo si riferivano agli Inglesi, sia pure a malincuore, rendevano omaggio al loro modo di vita. Fra i tratti che mettevano in evidenza, comunque, la correttezza e l'umano comportamento (ad es., degli ufficiali di marina britannici) erano piú in evidenza che non lo snobismo — un tratto, quest'ultimo, che sfuggiva ad un popolo, il quale non ha mai avuto una società nel senso occidentale della parolá. E quando venne la guerra, i Tedeschi espressero i loro repressi risentimenti contro l'impero Britannico in film che parlavano molto apertamente dell'efferatezza degli Inglesi e della loro pretesa ipocrisia. Quest'ultima caratteristica, presentata come un vizio cardinale inglese dai Tedeschi, si può dire che non esista nei film americani.

A quanto sembra, ogni nazione vede gli altri popoli in una prospettiva determinata dall'esperienza che ne ha fatta; e, si capisce, il suo cinema presenta di essi quei tratti di carattere che formano parte integrale di tale esperienza. Da ciò l'accento che i film di Hollywood gettano sopra lo spirito di casta degli Inglesi. Per gli Americani, questo carattere è evidentissimo fra tutti gli altri perché ne risentirono profondamente sotto il dominio britannico. E poiché le nazioni, come gli individui, tendono a elaborare le loro impressioni primitive, la massa degli Americani, fra i quali c'è una gran folla di immigranti irlandesi, hanno dato per certo che il Britanno tipico sia essenzialmente uno snob dotato

(1) M. Cole, « Quanto è democratica la Gran Bretagna? », *Harper's Magazine*, luglio 1948.

(1) Sembra anzi che le immagini che ciascuna nazione si foggia di un popolo straniero nei diversi mezzi di comunicazione di massa siano tutt'altro che somiglianti fra loro. Nelle commedie date alla radio americana, secondo quanto mi ha detto Mr. Oscar Katz del Columbia Broadcasting System, gli Inglesi vengono presentati alla radio come tipi poco intelligenti, incapaci di capire una barzelletta.

di una grande presunzione di casta. Di fronte a questa figura essi hanno reagito in due modi opposti — altro sintomo della traccia che il suo comportamento o, piuttosto, la concezione che essi ne avevano, aveva lasciato sopra di loro. Da un lato, condannano lo snobismo britannico in quanto offende il loro senso dell'eguaglianza; dall'altro lo ammirano e lo imitano. Lo snobismo americano contribuisce notevolmente a dare stabilità alla figura dello snob inglese sullo schermo; la sua immagine ricorrente è, al tempo stesso, un riflesso della passione indigena per la nobiltà, per Oxford e per le maniere autenticamente distinte, ed una protesta contro tutto ciò. Questo è confermato da *Ruggles of Red Gap,* che unisce a canzonature abbastanza delicate dell'idolo straniero, una satira molto sostenuta dei suoi adoratori del Middle-West. Altro caso rilevante agli effetti di quel che diciamo è la brillante commedia di Preston Sturges, *Lady Eve* (1941). Sebbene questo film non presenti nessun Britanno, esso ci fa vedere un'astuta ragazza americana che riconquista il suo innamorato posando da Lady Eve, figlia di un aristocratico inglese.

L'immagine filmica americana dell'Inglese è piú o meno standardizzata. Quale che sia il rapporto tra questa immagine e la realtà, anche come stereotipo essa ha una vita propria, una vita indipendente da quella realtà. Lo snob inglese, quale appare nei film di Hollywood, è una figura che, fino a un certo segno, si è allontanata dal suo originale per andarsi a congiungere a quelle figure mitologiche di cui è popolato il mondo dell'immaginazione americana. Che ne siano irritati o appassionati ammiratori, gli Americani considerano questa specie di Britanno come una persona di famiglia. Egli è « di casa »; come Huckleberry Finn o Mickey Mouse, egli fa parte del loro universo.

Questa costante insistenza sullo snobismo britannico non è il solo elemento soggettivo nel ritratto che Hollywood fa degli Inglesi. Altri influssi, egualmente efficaci a determinarne la figura, derivano da certi cambiamenti che avvengono nell'ambiente americano stesso. Prima della guerra, quando i rapporti tra gli Stati Uniti e la Gran Bretagna si sviluppavano secondo linee tradizionali, non v'era ragione per cui questi cambiamenti ostacolassero una presentazione oggettiva degli Inglesi. I desideri della massa americana si manifestavano soltanto nella preferenza data a soggetti di film del tipo che poteva, in ogni dato momento, attrarre i pubblici americani. *Cavalcade* fu particolarmente felice nella scelta del momento. Questo film, con la sua integrale fiducia nella grandezza britannica, comparve nel momento piú grave della depressione economica, e fu di conforto a tutti quegli Americani che si sentivano disperati di fronte alla situazione del loro paese. Molti piangevano vedendo il film, e piú di un critico dichiarò che questo era un tributo a ciò che v'è di meglio nello spirito nazionale di qualunque popolo. Due anni dopo, *Ruggles of Red Gap,* una commedia che rappresenta la trasformazione di un maggiordomo inglese, dominato dalla coscienza di classe, in un libero americano, rese invece quella nota di fiducia in se stessi che allora caratterizzava l'ambiente americano. E cosí via. Fra parentesi, sarebbe attraente ricercare la causa dell'enorme popolarità goduta per alcuni anni di seguito da film relativi all'imperialismo britannico. E' evidente, anche dalla distribuzione dei personaggi, che essi riflettevano in modo preciso certi problemi domestici: in *Lancieri del Bengala* e in *Gunga Din,* i colonnelli piú anziani sono rappresentati da attori inglesi, mentre i protagonisti giovani, sia eroi che vigliacchi, sono rappresentati da stelle genuinamente americane.

Personaggi britannici in tempo di guerra

Una volta cominciata la guerra, le esigenze nazionali intervennero a ostacolare la tendenza all'oggettività. La pubblica opinione americana approvava lo sforzo bellico, e la Gran Bretagna era ora una alleata. Per queste ragioni, Hollywood non poteva ormai piú permettersi di trattare gli Inglesi con quello spirito di imparzialità che è indispensabile per capire gli altri. Il suo compito, invece, era quello di render caro alle masse americane tutto

ciò che fosse britannico. Non si trattava soltanto di rappresentare gli Inglesi, ma anche di renderli accetti persino a quei settori della popolazione i cui sentimenti filo-britannici erano assai dubbi.

E' significativo il fatto che la maggior parte dei film di Hollywood sulla Gran Bretagna in guerra tentano di indebolire le esistenti antipatie contro lo snobismo inglese, dimostrando cosí nuovamente come gli Americani siano ossessionati da questo tratto. *La Signora Miniver,* che è caratteristico di tutta questa tendenza, presenta la Gran Bretagna in tempo di guerra nell'atto di attraversare processi di democratizzazione, i quali tendono a trasformare il suo carattere nazionale. In questo film, come saggiamente osserva un recensore, « persino Lady Beldon, la vecchia autocrate locale, capisce alla fine che la sua civiltà di casta, per quanto elegante, è stata ormai trasformata nella democrazia pratica di tutto un paese unito contro il nemico » (1) *The Pied Piper* presenta un vecchio gentiluomo inglese i cui nobili impulsi sopraffanno sempre piú la sua boria esteriore; *Le Bianche Scogliere di Dover,* un quadro retrospettivo sentimentale che cerca di suscitare fra il pubblico delle simpatie per le classi superiori britanniche, finisce con accenni all'inclinazione di queste classi verso una condotta e dei criteri piú democratici. Non che tali motivi fossero stati del tutto omessi nei film prebellici; ma durante la guerra diventarono motivi dominanti.

Prodotti per andare incontro a potenti esigenze interne, questi film, penso, avrebbero rappresentato artificiosamente la realtà inglese anche se fossero stati ripresi sul posto. Fino a che punto la abbiano distorta lo si può dedurre dalla critica che ricevettero nella stessa Gran Bretagna. *La Signora Miniver,* sebbene venisse riconosciuto come un lodevole tributo americano all'eroismo di guerra degli Inglesi, fu criticato tuttavia per « i suoi errori e l'impressione che esso dà cosí spesso di essere, dal punto di vista inglese, irreale » (1). Di *Le bianche scogliere di Dover* il *Times* di Londra disse che esso « non riesce a cogliere i toni e gli accenti del paese in cui si svolge l'azione » (2). E di *Random Harvest,* altro prodotto di Hollywood in tempo di guerra, un cortese critico osservò che « Greer Garson e Ronald Colman, con la loro recitazione, fanno dimenticare l'intrusione frequente di errori relativi a particolari e ad atteggiamenti della vita inglese » (3).

(1) « La guerra della signora Miniver », *Newsweek,* 15 giugno 1942.

(1) Evelyn Russel, « I film del trimestre », *Sight and Sound,* inverno 1942.

(2) In Lewis Gannett, « I critici inglesi tempestano sulle «Bianche scogliere», *New York Herald Tribune,* 20 agosto 1944.

(3) Evelyn Russel, « I film del trimestre », *Sight and Sound,* estate 1943.

La scomparsa della Gran Bretagna nel dopoguerra

Finita la guerra, ci si sarebbe attesi che Hollywood riprendesse il suo atteggiamento relativamente oggettivo verso i Britanni. Invece preferí, e tuttavia preferisce, ignorarne l'esistenza. Nessuna altra cosa meglio di questa dimostra l'efficacia decisiva degli influssi domestici nel campo degli spettacoli cinematografici. Ora che gli Inglesi, per certi rispetti, veramente vivono all'altezza dell'immagine che ne era stata data in tutti i film di guerra americani — il senso della casta è in declino e lo snobismo è meno travolgente — sembrerebbe naturale che Hollywood riconoscesse ciò che fino a ieri ha lodato. Invece, essa volta le spalle decisamente alla Gran Bretagna, per motivi che io ho cercato già di indovinare in precedenti scritti. Durante la guerra, gli Americani in patria si compiacevano nel vedere una Lady Beldon che dimostrava di essere una convinta democratica; oggi, l'intonazione particolare della democrazia inglese è cosí poco gradita a molti Americani che le Lady Beldon vengono tenute chiuse a chiave fino a nuovo ordine.

Il significato di questo temporaneo oscuramento — tanto piú sorprendente in vista dell'affluire in America di film inglesi relativi alla vita britannica nel dopoguerra — è messa in evi-

denza ancor maggiore da quelle produzioni di Hollywood che presentano personaggi britannici del passato. Non solo questi rimettono in onore lo stereotipo dello snob inglese (*Cluny Brown*), ma tirano anche fuori altri lineamenti ben noti dell'anteguerra. Tutti questi film avrebbero potuto esser fatti prima del 1941. Unendo in questo modo il silenzio sopra il presente con una presentazione del passato del tutto libera, Hollywood segue una regola di condotta che ha già seguita altre volte. Né questa maniera di trattare le altre nazioni è sconosciuta ad altre industrie cinematografiche nazionali: al tempo in cui il cinema tedesco prehitleriano ignorava completamente la Russia Sovietica, esso presentava a profusione il quadro delle meraviglie del regime zarista. Ho motivo di credere che in tutti questi casi l'apparire di film relativi al passato di un popolo tradisca uno stato di malcontento nei riguardi delle condizioni presenti o del comportamento di quel popolo stesso. Ciò che fa di questi film dei mezzi che esprimono una critica indiretta è il fatto che compaiono in un momento in cui viene rigorosamente evitato ogni accenno diretto a quello stesso popolo. Essi esprimono certe preoccupazioni, non tanto per quello che contengono, quanto per il semplice fatto di esistere. Solo qualche volta la cosa viene allo scoperto, quando questi film presentano eventi passati con lo scopo, molto appariscente sebbene velato, di trattare degli eventi presenti. In *Alessandro Nevsky*, gli occhi che scintillano sotto le visiere dei Cavalieri Teutonici sono, inconfondibilmente, gli occhi dei nazisti contemporanei.

Insomma, il fattore oggettivo nelle immagini filmiche americane degli Inglesi è estremamente vulnerabile. Per quanto l'antica intimità dei rapporti anglo-americani ne favorisca lo sviluppo, l'azione di influssi obbiettivi tende invariabilmente a renderlo inefficace. In piú di un caso le esigenze interne e i desideri della massa hanno fatto sí che Hollywood rappresentasse gli Inglesi in modo inadeguato, o non li rappresentasse affatto, il che viene al medesimo; in realtà, *Cavalcade*, programmato fino dal 1933, con tutta probabilità non è stato mai superato in fatto di oggettività. A quanto sembra, tutto dipende da necessità di mercato che possono permettere, o meno, a Hollywood di presentare molto da vicino gli Inglesi.

Personaggi russi

Nell'opera *America in Midpassage* i Beard ricordano il successo del primo piano quinquennale russo fra gli avvenimenti mondiali che aumentarono le preoccupazioni dell'America nella primavera del 1933. « E tuttavia la Russia era ben lontana », essi osservano, prima di occuparsi delle ripercussioni molto piú intense dell'avvento di Hitler al potere, « e se ne poteva parlare come di un paese che fosse un tantino orientale nei suoi abiti e nei suoi valori » (1).

Per gli Americani i Russi costituiscono veramente un gruppo etnico che non è « di casa ». C'è una decisa mancanza di tradizioni comuni ai due paesi, e i cittadini di essi non si sono mai mescolati fra loro, come nel caso degli Inglesi. L'abisso che divide i due paesi è reso piú profondo dall'antagonismo fra i loro regimi — un antagonismo cosí carico di dinamite da predeterminare tutte le idee popolari che gli Americani e i Russi hanno gli uni degli altri. Non fondate sull'esperienza, e inevitabilmente tendenziose, queste idee sono dei puri e semplici *cliché*. L'Americano medio ha incorporato la figura del « Russo matto » nella collezione dei suoi stereotipi favoriti; egli sa che i Russi amano molto la musica, il balletto, e la vodka. E, naturalmente, innumerevoli articoli di fondo, e simili, gli hanno fatto entrare in testa delle idee fisse intorno al bolscevismo, come qualcosa che ha delle fattorie collettive, una polizia segreta, e delle epurazioni. Per la maggior parte, tutto questo non è che un sentito dire, anche quando è vero.

Hollywood, sempre portata a speculare sui *cliché* esistenti, non è certo nelle condizioni migliori per dare ad essi un qualche fiato vitale. Per ragioni ovvie, i film americani sulla Russia

(1) C. A. Beard e M. R. Beard, *America in Midpassage*, vol. III « L'inizio della civiltà americana », New York, Macmillan, 1941, p. 201.

sono fatti negli studi; e a causa della scarsezza di attori russi in questo paese, i loro personaggi indigeni, di regola, vengono assegnati a stelle di Hollywood, o ad attori tedeschi che sembrano avere un particolare talento nel rappresentare dei Russi. In *The Last Command* (1928) Emil Jannings era un convincentissimo generale zarista. Ho già osservato come anche quei film che hanno attori inglesi possano rappresentare gli Inglesi inesattamente. D'altro lato, non è detto che gli attori che rappresentano parti straniere debbano sbagliare le cose essenziali in tutte le circostanze. Tuttavia, resta vero che quando ci si affida a presentazioni fatte fuori del paese, in ambienti imitati, questa situazione distorce, anziché facilitare, una presentazione obbiettiva dei popoli stranieri.

Quei pochi film di Hollywood sulla Russia contemporanea che comparvero fra il 1927 e il 1934 guardavano all'Unione Sovietica con occhi accigliati e con un'aria di grave preoccupazione. Per la maggior parte essi descrivevano i primi giorni della Rivoluzione Russa, quando tutto era ancora allo stato fluido, o si riferivano ad esso. Anche se non trascuravano di accennare agli abusi disastrosi del regime zarista — e come avrebbero potuto farlo? — essi riuscivano tuttavia sempre a darvi un senso di tetraggine presentando la vittoria di una causa cosí evidentemente barbara. Mi riferisco a *Mockery* (1927), *The Tempest* (1928), *The Lasy Command,* e *British Agent* (1934). Tranne il *Last Command* di Sternberg, ognuno di questi film culminava in una vicenda d'amore tra un russo, o una russa, comunista, e il suo nemico di classe, e questo metteva in evidenza gli effetti dell'odio di classe bolscevico, distruttivi dei sentimenti umani. *Forgotten Commandment* (1931) « un sermone sui mali della terra sovietica » (1), accusava la Russia di avere tradito il Cristianesimo. Fra queste produzioni, solo il film di Sternberg, e forse *British Agent,* hanno qualche merito. I Beard hanno ragione: « la Russia era ben lontana... ».

(1) « Non è lo schermo; è il soggetto », *New York World Telegram,* 4 giugno 1932.

Né si fece piú vicina a noi dopo essere stata riconosciuta dal Presidente Roosevelt, nel tardo 1933. Ma l'atteggiamento degli Americani cambiò. Dopo un periodo di silenzio in cui si erano avuti parecchi film che riguardavano la grande Caterina, *Anna Karenina* di Tolstoi, e *Delitto e castigo* di Dostoievsky (come gli odierni film riguardanti il passato dell'Inghilterra, anche questi film, probabilmente, esprimevano una cortese forma di malcontento per l'ostinato sopravvivere del comunismo russo), questo cambiamento si manifestò nel passaggio di Hollywood dalla critica seria alla comicità con sottintesi critici. Credo che *Tovarich* sia stato il primo film che abbia sottoscritto il fatto del riconoscimento politico dello stato sovietico, sostituendo ai pesanti attacchi di prima delle leggere schermaglie. Le ostilità continuavano, ma si adattavano ai migliorati rapporti con l'Unione Sovietica, la quale, dopo tutto, aveva tutta l'aria di resistere. Anche *Ninotchka* di Lubitsch, con la Garbo come protagonista, contrassegnò un precario ravvicinamento. Questa divertente canzonatura, nella quale si vedevano dei Russi marxisticamente educati che soggiacevano alle frivole attrazioni dell'Occidente, contemplava la vita sovietica con la condiscendenza di un adulto che osserva il giuoco di un gruppo di mocciosi. Sembrava che questi ultimi ricevessero degli amichevoli colpetti sulle spalle; e sembrava che il film domandasse :perché non vi decidete a diventare adulti? Il suo successo fece nascere altri film dello stesso tipo: *He Stayed for Breakfast,* « allegra canzonatura della *camaraderie* comunistica che fioriva a Parigi prima della guerra » (1) e *Il Corrispondente* X, che poneva la scena a Mosca, e anch'esso satireggiava la conversione di una furiosa comunista. Programmati nel 1940, tutti e due questi film mancavano della finezza di un Lubitsch, ma avevano una nota di aggressività mordente che mancava in *Ninotchka.* Del *Corrispondente* X, Bosley Crowther dice: « ...raramente un film... ha fatto la satira di

(1) Tratto dalla recensione di questo film di Kate Cameron nel *New York Daily News,* 31 agosto 1940.

una nazione e del suo sistema politico con una gioia cosí cupa e maliziosa come quella che si trova in questa... commedia » (1).

Il Russo del tempo di guerra......

I personaggi inglesi nei film americani di guerra che riguardavano la Gran Bretagna conservavano una somiglianza coi loro predecessori di pochi anni prima, ma nessuna somiglianza di questo genere rimaneva tra l'intrepida donna russa combattente glorificata da Hollywood tra il 1942 e il 1944 e quella Ninotchka cosí pronta a cedere, e che era stata cosí popolare poco prima. Questo non era soltanto uno spostamento di accento, come nel caso degli Inglesi, ma un cambiamento di scena radicale, nel quale Stalin diventava « lo Zio Joe », e l'agricoltura collettiva diventava una fonte di felicità. Non c'è quasi bisogno che io mi soffermi sui personaggi e le situazioni di *Mission to Moscow, The North Star,* e cosí via. Tutti questi film sorgevano dalla travolgente aspirazione, da parte del fronte interno ,a far sí che la Russia rimanesse impegnata nella guerra. La cosa sorprendente è la loro nessuna preoccupazione per la coerenza idoleggiavano ciò che era stato condannato in tempo di pace, o gli facevano l'occhiolino senza nessuna vergogna. Era un completo voltafaccia.

In questo suo corteggiare la Russia per motivi di interesse patrio, Hollywood metteva da parte quella norma che altrimenti sempre la guida, e che consiste nel non toccare argomenti controversi. L'opposizione al regime sovietico era un fattore troppo stabile della opinione pubblica americana perché le necessità della guerra lo potessero eliminare. Benché soggiogata, essa covava sotto la cenere. Questo spiega le critiche che vennero fatte in particolare a *Mission to Moscow,* da varie parti, e in particolare ai suoi accenni indulgenti ai processi di Mosca. E quanto a *The North Star,* che nelle sue prime scene esalta la vita facile e allegra dei contadini russi prima del 1941, il *Daily News* scrisse che questo film era piú comunista « dei comunisti stessi, i quali non hanno mai preteso che la Russia dell'anteguerra fosse un paradiso da operetta » (1).

...... e il Russo di oggi

Ora che quella fase di amnesia di cui soffrí Hollywood negli anni del dopoguerra è passato, assistiamo a un altro voltafaccia. Le eroiche donne guerriere della Russia sono scomparse, e cosí gli allegri contadini, e gli atteggiamenti democratici dei governanti. Al loro posto vediamo dei burocrati aggrondati, che sono la controparte dei nazisti, i quali diffondono intorno a sé un'atmosfera di oppressione. Cosí, almeno, *La cortina di ferro* presenta i funzionari sovietici: essi ci appaiono come degli spietati totalitari, obbediti da schiavi devoti. E l'unico Russo « buono » è un tale che ha una cosí ferma fede nel valore superiore della civiltà occidentale da disertare il comunismo e tradire il proprio paese. Tipi simili erano in grande evidenza anche nei film comici americani d'anteguerra; ma, a differenza di *Ninotchka, La Cortina di ferro* evita qualunque intonazione satirica la quale possa indebolire l'efficacia delle sue accuse. Altri film recenti fanno appello in modo non meno deciso ai sentimenti anticomunisti dei pubblici americani. In *The Fugitive* (fine del 1947) — un film decisamente fantastico in ambienti esotici — degli umili preti sono crudelmente perseguitati da autorità onnipotenti che tutti possono, a loro capriccio, identificare coi comunisti. Cosí, non è certo una figura simpatica il bandito borsanerista russo di *Tothe Victor* (aprile 1948). E ben presto potremo vedere ancora altri film antisovietici; di due o tre è già progettata la produzione. Tuttavia, questa generale insistenza sul tono duro sembra leggermente mitigata dalla terribile prospettiva di un'altra guerra: *Espresso per Berlino* e *A Foreign Affair* (giugno 1948), che hanno luogo entrambi in Germania, si abbandonano a una trattazione relativamente amichevole dei loro personaggi russi, cosí facendo intendere che, dopo tutto,

(1) Dalla sua recensione di questo film nel *New York Times,* 26 dicembre 1940.

(1) Dalle recensione di questo film di Kate Cameron nel *New York Daily News,* 5 novembre 1943.

non dovremmo perdere tutte le speranze di un'intesa.

Il predominio del fattore soggettivo

Tutto questo illustra il fatto che Hollywood non si preoccupa menomamente della realtà della Russia. A differenza dai personaggi inglesi nei film di Hollywood, che per lo meno danno una qualche sensazione, sia pure debole, di vita genuina, le rappresentazioni cinematografiche americane dei Russi corrispondono a ciò che gli Americani immaginano che siano quei Russi cosí lontani. Persino gli attori di nascita russa sono stranamente incolori quando entrano in soggetti fondati su concezioni talmente soggettive: e, si capisce, la Garbo in *Ninotchka* rimane sempre la Garbo sotto le spoglie di Ninotchka. In queste figurazioni, il fattore oggettivo è trascurabile: non sono cose sperimentate, bensí costruite. Da ciò la loro immensa distanza dagli esseri veri che pretendono rappresentare. A commento di *The North Star,* Archer Winster, uno dei piú acuti critici cinematografici di New York, dice che i suoi personaggi sono « ritagliati su due sole dimensioni, e non somigliano certo a quelle caratterizzazioni profondamente modellate che si trovano nei migliori film russi... » (1). Avrebbe potuto aggiungere che i molti film russi programmati negli Stati Uniti non hanno minimamente stimolato Hollywood ad abbandonare le sue idee sulla Russia di fabbricazione, del tutto domestica.

Queste idee sono di natura politica. Tutti i film di Hollywood sulla Russia sollevano questioni di carattere attuale, e suppongo che molti di essi non sarebbero stati mai prodotti se non vi fosse stato lo scopo di dare espressione agli atteggiamenti dell'America verso il regime sovietico. Questo spiega perché i caratteri che vi appaiono siano strumentati cosí poveramente. In confronto ai personaggi inglesi dei film, i Russi di fabbricazione hollywoodiana sono pure astrazioni. Invece di venire inseriti nei film per qualche ragione inerente al personaggio stesso, come sono in molti casi i personaggi inglesi, essi servono unicamente a personificare argomenti favorevoli o contrari nella discussione sul comunismo russo, le cui fluttuazioni sono continue. E' come se questi personaggi fossero tratti da articoli di fondo di giornali. Sembrano delle marionette, e non si può fare a meno di vedere i fili che le muovono.

Infine, a queste marionette manca la relativa stabilità dei personaggi inglesi. Lo snob inglese è sopravvissuto alla guerra, mentre Ninotchka è stata popolare solo per un fugace periodo. La sua voga effimera è sintomatica dei cambiamenti frequenti, talvolta spasmodici, che i personaggi russi subiscono nei film americani. Essi si susseguono in modo cosí indifferente verso una coerenza psicologica, che anche questo fatto dimostra la loro funzione, la quale è di esprimere giudizi americani intorno alla Russia. Nel 1941, quando questi giudizi cambiarono in modo cosí brusco che non si trovavano in armonia coi piú recenti sviluppi, ancora disponibili dei film che fossero Hollywood cercò di adattare alla nuova situazione un film già esistente. Sotto il titolo « I Rossi vengono dipinti in bianco », *Variety,* il 22 ottobre 1941, pubblicava la seguente nota: « Riflettendo con ciò il mutamento dell'opinione pubblica di questo paese nei riguardi della Russia, la Metro ha aggiunto una nota introduttiva di spiegazione al film *Il Corrispondente X,* per mettere in chiaro il fatto che ogni canzonatura dei Russi che apparisse nel film era stata prodotta interamente come una forma pulita e amichevole di umorismo ». Il fatto semplice era che la Metro detestava l'idea di riporre *Il Corrispondente X* nei magazzini, cioè praticamente distruggere un film che era stato messo in circolazione solo pochi mesi prima dell'invasione della Russia da parte di Hitler; tuttavia, questa dura satira della vita sovietica non poteva venir mantenuta in circolazione ove non la si fosse fatta apparire come uno scherzo bonario tra amici.

I personaggi russi nei film americani sono delle proiezioni piuttosto che dei ritratti. Figure chimeriche, essi

(1) Tratto dalla recensione di Archer Winsten di questo film, *New York Post,* 5 novembre 1943.

mutano senza esitazione a seconda delle esigenze politiche del momento. La Russia è molto lontana.

Conclusione

Suppongo che le industrie cinematografiche di altre democrazie si comportino in una maniera molto simile a quella di Hollywood. Dovunque i film d'invenzione sono dei divertimenti di massa, e l'informazione obbiettiva che vi si può contenere è piú o meno un sottoprodotto. Ogni cinematografia nazionale cede alla pressione di influenze soggettive nel rappresentare gli stranieri; ossia, queste presentazioni sono fortemente determinate da quei desideri e da quelle esigenze politiche che prevalgono al momento nell'ambiente di quel dato paese. Tuttavia, vi sono diversi gradi di soggettività: quando fra due popoli c'è un intimo rapporto, determinato da esperienze comuni ,ci si può attendere che essi presentino immagini filmiche piú obbiettive, l'uno dell'altro, che non dei popoli coi quali hanno poco o nulla in comune.

In altre parole, le immagini della gente che è « di casa » sono sempre piú attendibili di quelle della gente che non lo è. Ma anche le prime sono attendibili fino a un certo segno, solo fintanto che l'opinione pubblica del paese della loro origine non è tale da ostacolare una trattazione relativamente oggettiva dell'argomento. E, sotto la spinta di sviluppi politici che allontanano tra loro due popoli, questo può accadere in ogni momento, come è dimostrato dall'evidente silenzio di Hollywood sui Britanni del dopoguerra. Nel complesso, le rappresentazioni cinematografiche degli stranieri sono ben raramente delle immagini veridiche. Piú spesso che no esse sorgono da un'istanza di auto-affermazione piuttosto che da una sete di conoscenza, e ne risultano perciò immagini le quali non riflettono tanto la mentalità dell'altro popolo, quanto lo stato d'animo del popolo che le produce. La comprensione internazionale è tuttora nella sua infanzia.

O piuttosto, dovremo dire che essa comincia a dar segno di svilupparsi? Non ho ancora fatto cenno di una nuova tendenza internazionale nei film, la quale, sembra giustificare l'affermazione di Mr. Johnston sopra citata, che il film sia sul punto di diventare « uno strumento per la promozione della conoscenza e della comprensione fra i popoli ». Questa tendenza, che è una spontanea reazione agli effetti della guerra, ha avuto origine in Europa. Essa è rappresentata dai film svizzeri alquanto sentimentali *Maria Luisa* e *The Last Chance,* e i due film di Rossellini, *Roma città aperta* e *Paisà*: due semi-documentari del tempo di guerra e del dopoguerra, molto applauditi dai pubblici americani. In una vena analoga è *The Search* (1948), un film presentato dalla Metro, che riguarda gli orfani di guerra europei, ed è stato fatto dal produttore di *The Last Chance* e dai suoi associati in collaborazione con un direttore di Hollywood. Sembra che Hollywood prenda interesse a questo genere.

Non è per niente affatto un genere nuovo. D. W. Griffith, da quel grande novatore che era, già sviluppò alcuni dei suoi elementi potenziali, e le sue idee furono poi seguite da Eisenstein e Pudovkin nei loro classici film epici: magistrali fusioni di cronaca e di invenzione, di affermazioni di fatto e di motivi passionali. Ciò che è nuovo nei semi-documentari piú recenti è il loro contenuto: un nuovo punto di vista sul mondo, il quale, naturalmente, comporta dei cambiamenti nel modo di affrontarlo agli effetti del cinema. Tutti questi film denunciano la fascistica brama del potere e l'odio di razza; e qualunque cosa rappresentino — i nazisti che torturano i loro nemici, scene di eroica resistenza, bambini abbandonati, l'indescrivibile miseria delle città bombardate — è reso con profonda compassione per i torturati, gli uccisi, gli sventurati. Sono dei film con un insegnamento morale. Non solo essi registrano i terribili scontri fra persecutori e vittime, tra padroni e schiavi, ma glorificano anche i vincoli d'amore e simpatia che, persino tra le menzogne, le rovine e gli orrori, legano fra loro gente di diverse nazioni. Il loro fine è la comprensione reciproca fra i popoli del mondo.

Non conosco un solo film d'anteguerra che sia cosí deliberatamente interna-

zionale come lo è uno qualunque di questi semi-documentari. Essi riflettono in episodi molto liberamente collegati tra loro, le vicissitudini della guerra, presentandoci incontri casuali fra soldati e civili di diversi paesi. Rifugiati tedeschi che si mettono in compagnia di un ufficiale britannico; un fante americano che fa all'amore con una ragazza italiana; bambini francesi denutriti, che riacquistano la salute in Isvizzera. E la maggior parte di queste figure è presentata con un minimo di soggettività da parte di coloro che hanno fatto i film. Invece di servire da sfoghi o soluzioni di esigenze domestiche, hanno l'aria di essere stati ispirati dalla realtà stessa, senza altro scopo che quello di rispecchiarla. Essi vengono ad accrescere la nostra conoscenza delle altre nazioni, sotto l'impulso di una travolgente nostalgia di cooperazione internazionale.

Potrà permettersi Hollywood questo orientamento internazionale?

Tutta questa tendenza, supponendo che sia tale, dimostra che le rappresentazioni filmiche degli stranieri non hanno bisogno di degenerare in tutti i casi in forme stereotipe o in proiezioni. A questo punto sorge il problema di ciò che si possa fare per migliorare queste immagini. E' un problema vitale, se si considera l'influsso che il cinematografo esercita sulle masse.

Questo non contraddice il fatto, che ho messo in evidenza in tutto il mio studio, che i film di divertimento, da parte loro, sono fortemente influenzati da quei desideri delle masse che prevalgono nel momento, e dalle tendenze latenti dell'opinione pubblica. Questi desideri e tendenze sono piú o meno inarticolati, e non prendono corpo quando non siano spinti fuori dal loro stato larvale; per acquistare coscienza di sé debbono venire individuati e formulati. Da ciò la costante azione reciproca tra gli stati d'animo delle masse e il contenuto dei film. Ogni film popolare si conforma a certe esigenze popolari; tuttavia, nel conformarsi ad esse, inevitabilmente sbarazza dal campo le ambiguità loro inerenti. Ogni film di questo genere sviluppa questi bisogni in una direzione specifica, li mette di fronte ad un solo significato fra i molti possibili. Cosí i film, proprio per effetto del loro carattere cosí definito, determinano la natura di quell'elemento inarticolato dal quale emergono.

Come, dunque, potremo migliorare le immagini filmiche dei popoli stranieri? Poiché i produttori di film, malgrado la loro dipendenza dalle correnti attuali dell'opinione e del sentimento, conservano una qualche libertà d'azione, può ben darsi che scoprano che è nell'interese loro adottare un modo piú oggettivo nella presentazione dei personaggi stranieri, e cercare di produrre dei film, semi-documentari o no, che, anche in maniera molto indiretta, servano la causa di un mondo unico. I pubblici degli Stati Uniti potrebbero fors'anche gradire una presentazione comprensiva e ampia dei problemi russi o della vita nella Gran Bretagna governata dai Laburisti.

Oppure, s'intende, può darsi che ciò non accada. E Hollywood (come del resto qualunque altra industria cinematografica nazionale) ha qualche motivo per credere che, a lungo andare, sia essa la migliore autorità per decidere che cosa sia che gli spettatori voglion trovare quando vanno al cinema. Dubito che essa seguirà dei suggerimenti che non vadano d'accordo con la sua valutazione delle reazioni del pubblico. Perciò, una campagna per una migliore presentazione filmica degli stranieri — ossia, perché si abbiano delle presentazioni che siano dei ritratti piuttosto che delle proiezioni — avrà peso ed effetto solo se si farà comprendere all'industria del film che le grandi masse desiderano tali forme di presentazione. E questo spiega l'importanza primaria dell'educazione di massa. A meno che le organizzazioni del genere dell'UNESCO possano suscitare un desiderio di massa orientato verso la comprensione internazionale, le prospettive di una collaborazione da parte dei produttori di film sono molto scarse. *The Last Chance* e *Paisà* vengono da paesi dove questo desiderio era travolgente. E' possibile diffonderlo e mantenerlo? I film contribuiscono a mutare gli atteggiamenti delle masse, a condizione che questi atteggiamenti abbiano già cominciato a cambiare.

Siegfried Kracauer

(*Traduzione di Camillo Pellizzi*)

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

COLONNA SONORA par Renato May.

Dans cet article l'auteur envisage le problème de la possibilité de fusion entre les deux moyens d'expression: l'image et le son. La difficulté principale à superer est due à la diversité du rythme d'expression, puisque l'oeil est moins rapide que l'oreille. L'école russe a cherché de résoudre ce problème avec la formule de l'asynchronisme, qui n'est pas, d'ailleurs, essentielle mais seulement indicative. Selon l'auteur, on pourrait résoudre ce problème au moyen de l'examen des rélations entre son et image du point de vue du synchronisme et de l'asynchronisme, en séparant la technique de l'expression et en faisant l'analyse de celle-ci dans la domaine de l'objectivisme et du subjectivisme.

IL CIRCO SPECCHIO DEL CINEMA par Lo Duca.

Il y a une certaine analogie, selon l'auteur, entre le cirque et le cinéma, du à plusieures caractéristiques semblables. Une des plus remarquables est que le public que fréquente le cirque connaît en avance les émotions que ces spectacles vont lui offrir. Par le seul titre d'un film ou le programme d'un spectacle au cirque le public sait qu'il va éprouver frissons d'angoisse en suivant les dangeureux exploits d'un acrobat ou les scène violents d'un *western;* il sait que le clown et l'acteur comique vont provoquer son rire, etc. Ces deux spectacles, différents dans le rythme et la structure, emploient les mêmes éléments pour susciter certaines réactions dans le public.

L'EROE POSITIVO par Lorenzo Quaglietti.

L'héro positif est le champion d'une conception humaine et sociale: ses sentiments et ses luttes avec la vie s'identifient avec ceux de l'humanité entière. Dans ses origines le cinéma américain a connu cet héro positif, qui a atteint son apogée dans le « Western », comme le symbole même d'une période historique des États Unies. Ce symbole est presque disparu du cinéma américain et de la cinématographie en général, sauf dans les films russes que l'emploient d'une manière caractéristique pour des buts sociaux.

FILMOLOGIA E PSICOLOGIA INFANTILE par Enrico Fulchignoni.

M. Fulchignoni, un bien connu psychologue et filmologue italien, étudie dans cet essai les réactions émotives vers le phénomène filmique surtout du point de vue des enfants. Ceux-ci ont des réactions totalement différents de celles des spectateurs adultes, tandis qu'il y a une remarquable similarité entre leurs réflexes perceptives et intuitives et ceux des peuples primitives. La langage des films pour enfants doit, en conséquence, s'adapter à la réaction mentale et émotive des jeunes spectateurs, en faisant une distinction exacte entre les divers âges, de 3 à 6 ans et de 6 à 12, quand l'enfant commence à percevoir presque à la même manière des adultes.

DIBATTITO SUL CINEMA DIDATTICO.

Dans le numéro de nôvembre *Bianco e Nero* a commencé la pubblication d'une série d'articles sur le cinéma didactique. Voici deux autres articles intéressants.

CINEMA DIDATTICO E PEDAGOGIA par Luigi Volpicelli.

L'auteur, un bien connu pédagogue, tout en considérant que la leçon du maître ne doit pas s'appuyer d'une manière absolue sur les systèmes audio-visives mais qu'il doit laisser à l'élève la possibilité d'apprendre activement et non pas passivement (caractéristique celle-la du cinéma) reconnaît néanmoins la grande utilité dans l'école de la projection cinématographique, et il étudie ici le système pratique de cet emploi dans les programmes didactiques des différents matières d'enseignement.

IL CINEMA E LA SCUOLA par Mario Zangara.

L'intérêt plus grand que le cinéma offre, comme aide dans l'enseignement classique dans les écoles, est selon l'auteur, l'étude de la géographie non pas comme matière aride, mais comme élément d'intégration à l'histoire et même à la poésie. Quand on lit les vers d'un poète qu'illustrent une scène naturelle d'une beauté exceptionelle, on éprouve le désir de voir l'endroit même, et une égale envie nous prends quand l'historien décrit l'endroit d'un fameux évènement historique, que nous est inconnu: C'est das cette domaine que la documentation cinématographique peut être très intéressante dans les écoles, car la vision réelle des endroits décrits peut donner une connaissance plus exacte et une émotion plus vive de la vérité artistique d'un chef d'oeuvre.

COLONNA SONORA by Renato May .

The author considers the possibility of uniting the two means of expression, picture and sound, in one single expressive means. But the difficulty consists in the fact that the rythm of expression is far from similar in these two instances, as the eye is slower than the ear. The Russians have tried to overcome this difficulty by the so called asynchronism, which nevertheless is not essential but merely indicative. According to the author the possible relations between picture and sound form the point of view of synchronism and asynchronism might be resolved by separating technicism form expression and analysing the latter within the limits given by objectivism and subjectivism.

IL CIRCO SPECCHIO DEL ÇINEMA by Lo Duca.

The similarity in certain respects of the circus and the cinema is strikingly significant: both have the same characteristic of a performance in which the audience knows beforehand what they are going to see. From the mere title of a film or the programme of a circus, the audience know that they will be thrilled by some dangerous feat of acrobatism or by a Western, and they eagerly expect to laugh at the clown's or at a comic actor's jokes, etc. These two kinds of performances, so different in their rythm and structure, employ nevertheless the same elements in provoking the reactions of the audience.

L'EROE POSITIVO by Lorenzo Quaglietti.

The positive hero is the champion of a human and social ideal in a certain historical stage of a people's growth. His fellings and battle for life are identified with those of mankind, in a special period. In the beginning of the American cinema this positive hero was one of the main characters in films, and the Westerns became one of its symbols. With the change of ideals and different psychological need, this type disappeared from the American cinema and from films in general, except in Russia, where this character is employed for obvious social purposes.

FILMOLOGIA E PSICOLOGIA INFANTILE by Enrico Fulchignoni.

The author, a well known psychologist and scholar of filmology, studies in this essay the perceptive capacities and emotional reaction of children to the cinema. Chidren perceive the pciture in movements in a far different way than grown-up people, whilst the author remarks that there is an identical reaction to films in primitive peoples, such as African savages. For this reason the medium of expression of a film for children must appropriately coincide with the mental and emotional possibilities of children, taking also in account their age, from 3 to 6 and from 6 to 12, at which age their reactions become almost similar to those of a normal grown-up.

DIBATTITO SUL CINEMA DIDATTICO.

In its november issue *Bianco e Nero* started a series of articles on the educational use of the cinema. Here follow two interesting essays on the same subject.

CINEMA DIDATTICO E PEDAGOGIA by Luigi Volpicelli.

In spite of some reserves due to the consideration that teaching must an active role, comprising discussions between master and pupil, whilst the cinema helps on a passive attitude, the author, a famous Italian pedagogue, is much in favour of the use of audio-visual aids in schools, among which the cinema is the most perfect. The « ideal » use of this systhem cannot be afforded by our schools, for lack of sufficient economical means, but the cinema might be employed in many practical ways even in this country, with daily lessons on single arguments to different classes of pupils.

IL CINEMA E LA SCUOLA by Mario Zangara.

The most important use of the cinema in classical school programmes is, according to the author, to be found in the interest afforded by documentarie representing geographical regions unknown to the pupils, in aid to history and even poetry. The verse of a poet describing a scene of unparallel beauty or the description of a battleground by a historian, leaves in the pupils the desire to visit the scenes themselves. By seeing on the screen these landscapes, school-boys would be able to grasp the so far to them unknown atmosphere, which was artistically experienced by the author they study, but which neverthe-less sprung from the original contemplation of a physical reality.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734